REVISTA DE LITERATURA

V. 2
1952

INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES» DE FILOLOGIA HISPANICA
MADRID

TOMO II. - N.º 3. - JULIO - SEPTIEMBRE DE 1952.

GRAFICAS UGUINA. MELENDEZ VALDES, 7. - MADRID

EL HOMBRE Y LOS HOMBRES, TEMA LITERARIO ACTUAL

Difícilmente se hallará una época en que la literatura refleje mejor la preocupación de los hombres por el hombre mismo. Es un caso extraño, en que el individuo aterra a la colectividad como el romanticismo a lo clásico. Se tiene miedo, a no dudar, del hombre en sí; de sus reacciones sin solidaridad con los demás. No sólo desde un punto de vista, más o menos didáctico, se ha tratado de desenmascarar, de presentar ante los demás hombres el hombre en sí, como ser aislado de los otros. Más de una vez la literatura presiente sagazmente, y refleja, con más o menos fortuna, y temible delectación en muchos casos, ese hombre de reacciones animalísticas, de pura actitud sensorial ante la vida, con una asepsia absoluta de elementos sociales y cultos; como el salvaje que, de repente, se hallara entre seres civilizados y se nos escapara de lo delictivo por inercia de la razón. La literatura francesa lo ha utilizado en L'Etranger*—y esta es la posición realmente del personaje de Albert Camus—; la española, en el Pascual Duarte, de Cela, más realista y barroco, que confunde su línea con la del campesino, a veces normal, en la Península, y más todavía con la línea del hombre individualista y autodidacto, hasta la independencia, sim-*

N 70 57 41

plemente, en Cuando yo me haya muerto, *de Fernández de la Reguera... En* El camino, *de Delibes, el comienzo nos hace atisbarle en "El Mochuelo", aunque afortunadamente, surge, al fin, el monótono personaje.*

Posiblemente, será fácil el hallazgo de más tipos literarios de esta clase, logrados mejor o peor. No interesa en este caso el mérito literario.

El problema, más que literario, es social. El novelista no hace sino reflejar, como los autores de obras picarescas, el tremendo ambiente que percibe y lo cree grato y apasionante, equivocando un ocaso humano con un amanecer espiritual. Tal vez las tintas sean análogas; pero es preciso ver, con la transparencia de la civilización contraria, dónde está el foco de luz: si en un sol ascendente, como creen, o en un sol moribundo, como es. Tales seres no pueden anunciar la nueva aurora, sino que son producto tardío de la que fenece.

Tal vez la más inconfundible característica de los tiempos que el mundo vive es, desgraciadamente, la confusión de ideas o la aparente confusión de ellas, que desconcierta y perturba al hombre de mente sana, ajeno a los manejos turbios de quienes no la tienen.

Se vive hoy, acaso más que nunca, la inmensa tragedia de la lucha del hombre contra los hombres. Del individuo que se siente miembro de una sociedad, que quiere ser rueda eficaz en su máquina y se siente arrastrado por todo el mecanismo de la vida a seguir una ideología o a hacerse solidario de determinados actos colectivos, cuyo confusionismo hiere profundamente su sensibilidad de hombre libre—no liberal—, sujeto a la razón, como creación divina, y a un mundo al que es fiel, con el sentido sencillo y noble de la religión cristiana.

Para este hombre, el hombre de la calle, ciertamente—sea cual fuere su clase social—, que es gobernado y no gobernante, y que acata una dirección sin deseo de intervenir en ella, el mundo actual que nos rodea es dolorosamente incomprensible y hostil.

En el equilibrio razonado de su cerebro; en su respeto a las jerarquías estatales; en su fe cristiana, y más si ésta es católica, no pueden hallar equiescencia ni justificación muchos hechos cotidianos que, a la larga, son fundamentales para el vivir de ahora.

Este ser, cada vez más absorbido y maniatado por los demás seres; este hombre, a quien dominan los demás imponiéndole su fuerza; este individuo, en fin, aplastado por la masa, va cediendo terreno, pasándose al enemigo, si no tiene dignidad que le mantenga, o no sabe renunciar a lo que debe, o va muriendo por consunción o de repugnancia y desesperanza, contemplando lo que le rodea y sin posibilidades de redención.

Para él, más cerca, felizmente, de las fuerzas de la naturaleza y de la espiritualidad divina, es incomprensible lo que los hombres, aferrados al artificio de la economía y del materialismo inmediato, realizan, cotidianamente, para subsistir, sin el menor sacrificio por conservar la poesía de su alma y con el mayor esfuerzo por emular las ostentaciones positivistas de la mayoría.

Para él, que está trasfundido de su alta misión humana, no puede concebirse la vida como una simple manifestación biológica, en que para existir cómodamente y con lujo no se ha dudado en realizar sórdidos negocios, donde hay huellas de lágrimas o de sangre; para él, firme en sus creencias—Religión, Patria—, no es comprensible que por continuar una forma de vida o mejorar sus medios puramente materiales, se hayan cedido al enemigo dominios ideológicos de plena belleza espiritual, capaces de fundar mundos; para él, firme luchador por sus ideas fundamentales, es increíble que se mendiguen elogios o se pidan auxilios a quienes las combatieron; para él, soldado en una guerra para defender todo un mundo vital, es odioso el acuerdo y contacto pacífico con quienes tienen manchadas las manos con la sangre de los suyos, a los que él juró fidelidad eterna, y que perecieron por creerlo; para él, dispuesto ilusionadamente a ser mártir por su religión, es aterradora la simonía o tergiversación de su doctrina, que a veces insiste en reprobar un solo pecado—quién sabe si el más perdonable—, para desviar la atención de los demás...

Y este hombre, de seguir así el mundo que le rodea, se irá replegando sobre sí mismo, ajeno a aquella sociedad, a aquella política, a aquella religión, sumidas en una confusión de ideas artificiosas que él no tiene, y su reacción puede ser un acercamiento a la naturaleza y al instinto, pero no con el cerebralismo intelectual del Renacimiento, sino con la ferocidad indomable de la fiera acosada, perdiéndose, en monstruos, hombres que por su noble sencillez pudieran haber dado los puntales firmes y la luz clara a esa sociedad declinante y agónica espiritualmente a fuerza de tergiversación ideológica, al servicio de afanes ambiguos y particulares.

Como en el Siglo de Oro la picaresca de España, esta literatura actual, que trae a un primer plano también de novelística, pero a la faz universal, el tipo de hombre extremo individualista, es muy significativa. Aun no existe, tal vez no llegue a existir, como en la realidad del vivir del siglo XVII no existió el puro pícaro; pero el aviso debe oírse.

Y si, para catástrofe final, surge el tipo de hombre a que aludimos, sepa la sociedad que vive del confusionismo de ideas, que está creando el terrible y brutal enemigo que la destruirá, sin que puedan evitarlo los numerosos, huecos, insufribles ensayos en todos los idiomas sobre el hombre ante esto; el hombre ante eso; el hombre ante aquello o ante lo de más acá o más allá; todo, en fin, de los hombres mismos, en sí, tan poco propicios para el hombre hoy aunque intenten aleccionarlo en sus tremendas teorías.

ESTUDIOS

Aula fecunda, por NARCISO ALONSO CORTÉS.

Don Jerónimo de Lomas Cantoral: Un petrarquista olvidado, por E. SEGURA COVARSÍ.

AULA FECUNDA

POR

NARCISO ALONSO CORTES

Cuando, por los años de mil ochocientos treinta y tantos, tomaron cuerpo entre nosotros los ecos del nuevo romanticismo, hallaron particular acogida, y ello es natural, entre la juventud universitaria. Los escolares que llevaban dentro anhelos literarios habían de sentirse atraídos, no sólo por la novedad, sino por el calor de aquellas inspiraciones que llegaban con todos los augurios del triunfo.

En la Universidad de Valladolid esto se observó con especial intensidad, por la feliz circunstancia de cursar en ella sus estudios unos cuantos jóvenes de los que mejor dotados estaban para recibir e interpretar cualquier estímulo estético, y que por ello habían de figurar en la primera línea de aquel movimiento incipiente. Fué aquella Universidad un plantel de románticos.

Bastaron cuatro años, de 1832 a 1836—es decir, los mismos que corresponden a la lucha y auge del romanticismo—, para que aquellos adeptos a la revolucionaria escuela se juntaran en las aulas vallisoletanas. Y fué precisamente en la Facultad de Leyes donde el grupo se reconcentró.

Nos encontramos ante todo con tres figuras sobresalientes: Enrique Gil y Carrasco, Miguel de los Santos Alvarez, José Zorrilla. ¿No es esto ya por sí solo una ejecutoria?

Después de haber cursado sus primeros estudios en el Colegio de Agustinos de Ponferrada, en el monasterio benedictino de

Vega de Espinareda y en el Seminario de Astorga (1), Enrique Gil y Carrasco pasó a continuarlos en la Universidad de Valladolid. Su primera matrícula corresponde al 8 de octubre de 1832; pero tengo ahora por indudable que se encontraba en Valladolid desde el curso anterior (2). Las Universidades españolas, por orden de Calomarde, estuvieron cerradas en los años 1830 a 1832, y sólo se dieron cursos privados. En la Universidad de Valladolid no faltaron Bachilleres que se encargaron de estos cursos. Por tal motivo, en el correspondiente Libro de Matrículas de la Universidad vallisoletana, las del año 1832, en que figura Enrique Gil, van encabezadas de este modo: "Las matrículas de los dos cursos privados de 1830 en 31 y 31 en 32, que estuvieron cerradas las Universidades, habilitados por Reales órdenes, se hallan en Cuadernos separados y se pasa a formar la correspondiente al curso de 1832 en 33, en que por Decreto de la Reina N. S. se volvieron a abrir las Universidades del Reino" (3).

En el citado libro, pues, a 8 de octubre de 1832, aparece matriculado en 2.º año de Leyes "Enrique Gil, natural de Villafranca del Vierzo" (4). Tuvo que ser en la Universidad de Valladolid donde, en curso privado, estudió el primer año.

En 31 de octubre de 1833 se matriculó de 3.º de Leyes, Derecho Español; en 27 de octubre de 1934, de 4.º de Leyes e Instituciones Civiles (5). Y en 3 de junio de 1835 se graduó de Bachiller en la misma facultad. En el expediente formado al efecto, figuran los documentos siguientes:

Certificación de D. Blas Pardo, del Gremio y Claustro de esta Real Universidad, Cura Párroco de San Lorenzo, Catedrático por S. M. de primer año de Instituciones Canónicas, de que "Dn. Enrique Gil, natural de Villafranca del Vierzo, Diócesis

(1) V. Ricardo Gullón: *Cisne sin lago*. Madrid, 1951.

(2) A los datos universitarios de Enrique Gil que en otro lugar publiqué *(Viejo y Nuevo,* Valladolid, 1915), agrego los que últimamente he encontrado.

(3) Archivo de la Universidad de Valladolid, núm. 248, *Matrícula en la facultad de Leyes que da principio en 1824,* fol. 56.

(4) Idem íd., fol. 60 v.º

(5) Idem íd., fols. 82 v.º y 102.

nullius, cursante de Cánones, ha asistido a dicha cátedra que está a mi cargo con puntualidad, aplicación y aprovechamiento desde principio de curso hasta el día de la fecha; asimismo certifico que haviéndole examinado en las materias de Derecho, le hallo con la suficiente idoneidad para obtener el grado de Bachiller a Claustro regular..." 20 mayo 1835.

Certificación análoga del Bachiller D. Gabriel Florentino Valens, Secretario de la Academia de Instituciones Canónicas. 20 mayo 1835.

Otra igual del Bachiller D. Lázaro Careaga, explicante extraordinario de Leyes. 20 mayo 1835.

Instancia autógrafa de Enrique Gil, en que manifiesta que "deseando graduarse de Bachiller en leies a claustro regular, y siendo indispensable para ello la certificación de buena conducta moral y política", solicita se le dé. Al margen: "Valladolid y Mayo 20 de 1835.—Es de buena conducta moral y política.—Dr. Campesino, Secretario."

Instancia de Gil al Rector: "Enrique Gil, natural de Villafranca del Vierzo, diócesis nullius, con el debido respeto a V. S. espone: que deseando graduarse de Bachiller a Claustro regular en Leyes, y hallándose con todos los documentos necesarios para el efecto.—A V. S. suplica se sirva admitirle, en lo que recivirá favor.—Valladolid Mayo 20 de 1835.—Enrique Gil."

Informe favorable, en que se dice que los documentos por el solicitante presentados "concuerdan con los libros de pruebas, incorporaciones y matrículas de la Secretaría de esta Universidad y facultades de Filosofía, Leyes y Cánones a los folios sesenta vuelto, ochenta y dos vuelto, ciento dos, veinte, veinte y siete y tres vuelto, segundo, seis vuelto y veinte y seis."

Instancia de Gil pidiendo que se le señale día y hora para el grado.

Certificación del examen. De las tres *suertes* o temas que, conforme a lo establecido, sacó Gil, eligió ésta: *Utrum emptio et venditio sint superficiarias?*

A seguida: "Entró a examen para grado de Bachiller en Leyes hoy tres de junio de mil ochocientos y treinta y cinco, siendo Decano el Sr. Dr. D. Manuel Joaquín Tarancón, y examinadores los Sres. Dres. Gerbás, Baca y Pasalodos, y salió aprobado nemine discrepante y lo rubricaron dichos señores, de que certifico.—Basanta" (6).

Según vemos, Enrique Gil se graduó de Bachiller, no a Claustro pleno, sino a Claustro regular; cosa que, no aspirando a grados mayores, venía a producir los mismos efectos. Aquellas "desgracias imprevistas" a que se refiere Laverde, sin duda relacionadas con las persecuciones políticas de que fué objeto el padre de Enrique Gil, pusieron a éste en la precisión de dejar los estudios y trasladarse a Ponferrada (7).

Entre las poesías juveniles de Enrique Gil, algunas seguramente—tal vez aquellos "versos melancólicos" que dedicaba a la "virgen prometida" de alma "pura como los pliegues de su velo blanco"—estarían escritas en Valladolid. Sería entonces también cuando hizo a Simancas la visita o visitas que años después le permitieron escribir su artículo *El castillo de Simancas*.

Ya Bachiller en Leyes, Enrique Gil marchó a Madrid. Todos aquellos poetas seguían el mismo camino. Y luego vendrían para el dulce poeta berciano los años de lucha y de desaliento, la amistad con los literatos, la colaboración en los periódicos, la prosaica, pero necesaria, entrada en la burocracia, las misiones diplomáticas, los viajes por Europa... Y, por último, la triste y prematura muerte junto a las frías aguas del Spree.

Miguel de los Santos Alvarez comenzó sus estudios al mismo tiempo que Enrique Gil, y como él se matriculó de 2.º año en 1832, previo el curso privado del año anterior.

Había nacido en Valladolid el día 5 de julio de 1818 (8). Eran

---

(6) A. U. V., núm. 7, *Grados de Bachiller en Leyes*. El acta de este grado figura en el *Libro de Grados de Bachiller en Leyes de 1826 a 1838*, fol. 304 (A. U. V., núm. 256).

(7) Ricardo Gullón, ob. cit., pág. 72.

(8) Archivo Parroquial de San Martín, de Valladolid, *Libro de Bautismos de 1797 a 1831*, fol. 181 v.º He aquí copia de la partida:

"Miguel de los Santos Alvarez y Unzueta.—En seis de Julio de mil ochozientos diez

sus padres don Pablo Alvarez, notable Abogado del Ilustre Colegio de la Chancillería, y doña María Jesús de Unzueta, los cuales, mediante poder otorgado por el primero, contrajeron matrimonio en 1816 "a presencia de Dn. Francisco de Unzueta, Cura de la Ante Iglesia de Echagüen, una de las que componen el Valle de Aramayona en el Señorío de Vizcaya" (9). De esta Anteiglesia era natural doña María Jesús. El matrimonio fué ratificado, con fecha 10 de noviembre del citado año, en la Parroquia de San Martín, de Valladolid. Tenían los cónyuges su domicilio en el núm. 14 de la calle Nueva de San Martín, donde, por tanto, hubo de nacer Miguel de los Santos. Este fué el primogénito. Luego nacieron otros cuatro vástagos: Luis, Gervasio, Valentín y Ana.

En aquella deplorable lucha que dividía a los españoles en dos bandos rencorosos, don Pablo pertenecía al liberal. Todo lo contrario de lo que ocurría a don José Zorrilla Caballero, relator de la Chancinería, padre del poeta que inmortalizó su nombre, el cual era fervoroso absolutista. Así es que cuando, en 1820, después del *grito* de Riego, el pueblo de Valladolid nombró Ayuntamiento constitucional, en la sesión al efecto celebrada en 27 de marzo por los electores parroquiales, fué elegido Procurador Síndico don Pablo Alvarez, juntamente con don Mariano Caballero, también Abogado (10). No alcanzó la reelección en la sesión del 16

---

y ocho yo el infra-scripto, cura Propio de la Parroquial de San Martín y San Benito el Viejo de esta ciudad de Valladolid, baptizé solemnemente a Miguel de los Santos, que nació ayer, hijo legítimo del Lizenciado Dn. Pablo Alvarez, natural de esta ciudad, y de Da. María Jesús de Unzueta, natural de la Ante Iglesia de Echagüen, Valle de Aramayona y Provinzia de Alava, Diócesi de Calahorra. Abuelos paternos Dn. Manuel Alvarez, natural de la villa de Abarca, Diócesi de Palencia. y Da. Agueda Alonso López. natural de la de Poveda, Obispado de Salamanca. Maternos Dn. Juan Antonio de Unzueta Laveaga y Da. Catalina de Ibabe, naturales de la expresada Ante Iglesia. Fueron padrinos Dn. Aquilino Alvarez y Da. María Getrudis Ibabe, Tíos del Baptizado, a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones, y testigos Julián Díaz, Mariano Blanco y Gavino Valver.—Francisco Garcimartín y Escudero."

(9) Arch. Par. cit., *Libro de Desposorios de 1744 a 1824*, fol. 310 v.°

(10) Archivo del Ayuntamiento de Valladolid, *Actas de los años 1819 y 1820*, s. f. V. también Demetrio Martínez Martel, *Diario de Valladolid* (Valladolid, 1887), página 83, y Pedro Alcántara Basanta, *Libro de curiosidades relativas a Valladolid* (Valladolid, 1916), pág. 80.

de abril; pero sí en la del 21 de diciembre, para el año siguiente.

Dos años después nos encontramos a don Pablo con el cargo de Promotor Fiscal de la Audiencia, y el sueldo de 4.400 reales (11).

Pero se cambiaron las tornas. Llegó el mes de abril de 1823 y la noticia de que se aproximaba a Valladolid el Duque de Angulema con los "cien mil hijos de San Luis"; y las autoridades políticas, y cuantos habían desempeñado algún papel durante el período constitucional, tuvieron que salir de la ciudad más que a paso, camino de Salamanca y de Ciudad Rodrigo. Entre ellos iba don Pablo Alvarez con su mujer y su hijo Miguel, de cinco años. Quedó en Valladolid, como observador, el General don Juan Martín, el Empecinado; pero tal se pusieron las cosas, que bien pronto tuvo también que escapar, perseguido a tiros.

Entonces, con la satisfacción que podemos figurarnos, don José Zorrilla Caballero, "en atención a la buena conducta que había observado", fué nombrado regidor del Ayuntamiento y Sargento Mayor del batallón de Voluntarios Realistas.

Sabemos que entonces don Pablo y los suyos vivieron primero en Extremadura, y luego en Portugal; pero no fué por mucho tiempo. Debió don Pablo de aprovechar la amnistía de 1.º de mayo de 1824, porque en 1825 le encontramos nuevamente en Valladolid (12).

Pasaron los años, y llegó el tiempo de que Miguel ingresara

---

(11) Archivo del Ayuntamiento, *Padrón General. Año de 1822.* En el *Padrón de San Martín y San Benito el Viejo,* y a la calle Nueva de San Martín, núm. 14, aparece la inscripción de la familia en la forma siguiente:

NOMBRES	Edades	Estado	Oficio, profesión o empleo	Propietario o sueldo
Dn. Pablo Albarez.....	31	Casado.	Abogado y promotor fiscal.	4.400
Da. María Unzueta.....	30	S. M.		
Miguel, H.	P.			
Enrique Blas	15	Soltero.	Criado.	
María Elguerrieta.....	26	Idem.	Idem.	

(12) Según se ve en el padrón de 1825, seguía viviendo en la calle Nueva de San Martín, pero no ya en el número 14, sino en el 1 (Arch. del Ayunt., *Padrón general de 1825,* fol. 69 v.º). Acaso la casa sería la misma, y habría cambiado el número. El

en la Universidad. Esto, como antes se dijo, ocurrió en 1832. Con fecha 24 de noviembre quedó matriculado en 2.º de Leyes (13), y dos años más tarde ya se graduaba de Bachiller a Claustro pleno (14). Su expediente, análogo, claro es, al que hemos visto de Enrique Gil, contenía los documentos siguientes:

Certificación de don Pedro Alcántara Basanta, Escribano de S. M., Secretario del Claustro de la Universidad, de haber Alvarez revalidado la matrícula en 3.º de Leyes.—2 noviembre 1833.

Certificación de don Pablo Govantes, Catedrático de Instituciones Civiles, de haber asistido a su cátedra "con la mayor puntualidad, aplicación y aprovechamiento, y habiéndole examinado particularmente, he encontrado que se halla sobresaliente, que es la cualidad que se exije para obtener el grado de Bachiller a Claustro pleno que solicita".—3 mayo 1834.

Otra de don Juan de Dios González de la Torre, Secretario de la Academia Dominical, de haber asistido a la misma hasta el día de la fecha.—3 mayo 1834.

Otra de don Dionisio Hidalgo, explicante de una de las cátedras de extraordinario, de haber asistido a ella "con puntualidad, aplicación y aprovechamiento".—24 mayo 1834.

---

padrón, mucho más conciso que el de 1822, pues no indica la edad ni la profesión, dice así:

Pablo Alvarez — Casado.
Jesusa Viñola, su muger.
Miguel Alvarez, hijo.
Casimira Recio, criada.

El nombre Jesusa, de la mujer, se explica por llamarse María Jesús; y en cuanto al apellido Viñola, se deberá a un error en los datos o a una mala lectura del copista. Consta, por lo demás, que D. Pablo sólo estuvo casado con D.ª María Jesús Unzueta, pues su partida de defunción, después de consignar que recibió los Santos Sacramentos de Penitencia, Sagrado Viático y Extremaunción, dice así: "Fué viudo de Da. María Jesús de Unzueta, de cuyo matrimonio quedaron cinco hijos llamados Miguel, Luis, Gervasio, Valentín y Ana, menores de edad" (Arch. Par. de San Martín, *Libro de defunciones de 1835*, fol. 37 v.º).

(13) A. U. V., núm. 248. *Libro de matrículas de la facultad de Leyes que da principio en el curso de 1821*, fol. 63.

(14) A. U. V., núm. 256. *Libro de Grados de Bachilleres en Leyes de 1826 a 1838*, fol. 278 v.º

Instancia autógrafa de Alvarez, en que solicita el grado de Bachiller a Claustro pleno. Se firma *Miguel Alvarez Unzueta.*— 24 mayo 1834.

Certificación de don Pablo Govantes de haber asistido a su cátedra desde 1.º de mayo a la fecha.—10 junio 1834.

Otras, iguales a las anteriores, de don Juan de Dios González de la Torre, don Dionisio Hidalgo y don Pablo Govantes. Instancia, repetida, de Alvarez.

Certificación de González de la Torre de haber asistido a la Academia Dominical desde 1.º de mayo a la fecha.—7 junio 1834.

Instancia de Alvarez al Rector, solicitando hacer el ejercicio previo o de tentativa. Decreto marginal del Rector, señalando la fecha del 18 de junio a las doce menos cuarto. A la vuelta, designación del tribunal.

Instancia de Alvarez al Rector solicitando su admisión al grado, por haber sido aprobado en el ejercicio de tentativa.—19 junio 1834.

Instancia de Alvarez al Decano de la Facultad de Leyes, rogando la designación de día y hora para el ejercicio del grado de Bachiller a Claustro pleno.

Copia de las tres *suertes* que, para el citado ejercicio, habían correspondido a Alvarez. Eligió la siguiente: *An in contractu societatis possint socii ab illo separari quandocumque voluerint?*

A continuación: "Entró a examen para grado de Bachiller en Leyes a Claustro pleno hoy veinte y cuatro de Junio de mil ochocientos treinta y cuatro, siendo Decano el Sr. Dr. D. Manuel Joaquín Tarancón y examinadores presididos por el Sr. Rector D. Joaquín Magaz, los Sres. Dres. Valles, Arche, Camaleño, Gervás, Baca, Núñez, Cuebas, Pardo, Gobantes, Irure, Arrazola, Pérez, Páez, Valens, Valle, Alonso Robledo, Eriño, Moyano, Enterría, García, y habiendo durado el egercicio por espacio de dos horas y media, conforme a Real Orden, concluído pasaron a votar por AA y RR y se hallaron en el cántaro bueno veinte y dos AA y en el malo veinte y dos RR, con lo cual salió aprobado Nemine

discrepante, y lo rubricaron los Sres. Rector y Sres. Dres. más antiguos, según está acordado, de que certifico.—Basanta" (15).

Ya Bachiller, y con ánimo de alcanzar los grados mayores, Alvarez se matriculó de 5.º curso, *Digesto, Romano, Hispano,* en 20 de octubre de 1834; de 6.º, *Novísima Recopilación* y *Práctica Forense,* en 27 de octubre de 1835, y de 7.º, en 18 de noviembre de 1836 (16).

Por esta fecha habían ya muerto los padres de Miguel de los Santos; antes, la madre, doña María Jesús; después, en 27 de octubre de 1835, el padre, don Pablo (17). Este, según se desprende de la partida de defunción, murió sin otorgar testamento. Ya se advertirá que, al quedar huérfanos, Miguel de los Santos y sus cuatro hermanos eran menores de edad; pero hay indicios para suponer que el caudal paterno no era tan escaso que los llevara a una situación difícil (18).

Al referir Zorrilla en los *Recuerdos del tiempo viejo* el episodio de la memorable fuga que, abandonando su hogar y su ca-

---

(15) A. U. V., núm. 15. *Ejercicios para el grado de Bachiller en Leyes.*

Figura también en la *Lista de consignaciones por cursos y grados* (núm. 1.109), en *la Copia de las listas dadas por los Sres Catedráticos de esta Real Universidad de los cursantes que merecen la nota de sobresaliente para obtener el Grado a claustro pleno en sus respectivas facultades en el presente curso de 1833 en 34* (núm. 1.074-3) y en la *Lista de los expedientes de Grados de Bachiller a claustro pleno en todas facultades que se remiten a la Inspección de Instrucción pública en el presente curso de 1833 en 34* (núm. 1.074-3).

(16) A. U. V., núm. 248. *Libro de matrícula en la facultad de Leyes que da principio en 1824,* fols. 104 v.º, 130 y 351 v.º

Asimismo figura en la *Lista de los cursantes de la Cátedra de Digesto, Romano, Hispano, 5º año de Leyes, que habiendo asistido con puntualidad, aplicación y aprovechamiento en dicho curso le han ganado y han sido examinados y aprobados;* en la *Matrícula alfabética para la Cátedra de 6º año de Leyes a cargo del Sr. Dr. D. Manuel Joaquín Tarancón,* y en la *Lista de los cursantes que han asistido a la Academia Dominical de Leyes a cargo del Sr. Moderante D. Pelayo Cabeza de Vaca, en el 6º curso* (núm. 22-4). Casi siempre se le dice *Don Miguel Alvarez Unzueta.* A veces figura sólo con el primer apellido.

(17) Arch. Par. de San Martín, *Libro de defunciones de 1835,* fol. 37 v.º

En éste y los anteriores libros de defunción de la misma parroquia no se encuentra la partida de D.ª María Jesús. ¿Moriría fuera de Valladolid, acaso en Echagüen?

(18) Luis, el hermano que seguía en edad a Miguel de los Santos, estudiaba ya en la Universidad en el curso de 1834-35 (A. U. V., núm. 55, *Pruebas de curso en Filosofía).* "Han presentado cédula para prueba de curso y podrán ser examinados los escolares siguientes... Dn Luis Alvarez Unzueta. *Naturaleza.* Valladolid. *Diócesis,* Valladolid."

rrera, emprendió desde Torquemada a la corte, dice que a su paso por Valladolid pernoctó en casa de Miguel de los Santos Alvarez, con quien le unía estrecha amistad. "Parece—escribe—que su padre y el mío, ambos relatores en otro tiempo de la Chancillería, realista mi padre y liberal el de Alvarez, no se habían mirado nunca de buen ojo. Los hijos, inconscientes y ajenos de las divisiones de los padres, nos amamos de mozos y aun somos amigos en la vejez: cuestión de los tiempos y de los caracteres".

Eso ocurrió a la terminación del curso de 1835-1836; de modo que ya habían muerto los padres de Alvarez y éste pudo, sin cuidado ninguno, ocultar a su amigo y ayudarle en la escapatoria.

Y apenas comenzado el curso de 1836-1837, Alvarez, que en él se había matriculado, imitó a su amigo Zorrilla y voló a la Corte, impulsado de la mismas ilusiones. De los mismos *Recuerdos del tiempo viejo* se deduce que, cuando el entierro de *Fígaro* abrió a Zorrilla las puertas de la fama (15 febrero 1837), hacía ya algún tiempo que Alvarez estaba allí, y en su hospedaje se juntaban ambos a compartir sus anhelos y sus temores.

También Alvarez se dió a conocer bien pronto entre la juventud literaria madrileña, y vió que sus poesías—de amargo pesimismo las primeras—tenían la mejor acogida en las revistas de moda. Pasó a ser el más íntimo amigo de Espronceda, y sus comunes lecturas de Goethe, de Byron y sobre todo de Musset, engendraron de un lado *El Diablo Mundo* y de otro *María*. Con este poema, con los cuentos y las *Agonías de la corte,* con la novela *La protección de un sastre,* con la *Fábulas* y otras poesías sueltas, Miguel de los Santos Alvarez pudo venir a ser considerado como uno de los primeros humoristas del siglo XIX. Luego ya vendrían con facilidad los altos cargos políticos—con los sinsabores correspondientes—, el ingreso en la carrera diplomática y la tranquilidad de los últimos años de su vida, gustoso de lucir su talento en los salones aristocráticos y en las reuniones literarias. Dejó una estela de ingenio que pocos escritores han conseguido.

Nada he de decir sobre los estudios de Zorrilla en la Universidad vallisoletana, porque ya lo he dicho en otro lugar (19). Después de estudiar en la Universidad de Toledo el curso 1833-1834, pasó en este último año a la de Valladolid y se matriculó en 2.º de Leyes. Aprobó trabajosamente este curso y el siguiente, y aun se matriculó en el de 1835-1836; pero antes de llegar a su terminación, anunció solemnemente que "así se graduaría a Claustro pleno como que volaran bueyes", y tomó la determinación de todos conocida.

No eran sólo estos tres los estudiantes de la Universidad vallisoletana que, en una u otra forma, rendían o habían de rendir culto a las letras románticas. Junto a ellos estaban nada menos que los siguientes: Pedro de Madrazo, Manuel de Assas, Ventura García Escobar, José de Grijalba, Jerónimo Morán, Vicente Sáinz Pardo y Remigio Salomón. Agreguemos también, que razones no faltan para ello, a Angel de los Ríos y Ríos y a Dionisio Hidalgo.

Pedro de Madrazo siguió la misma trayectoria académica que Zorrilla. Primeramente fueron ambos condiscípulos en el Seminario de Nobles, de Madrid, desde el año 1827; pasaron luego a la Universidad de Toledo, Madrazo en 1831, Zorrilla en 1833; y en 1834 se trasladaron a la de Valladolid.

A la terminación del curso 1834-1835, Madrazo dirigió al Rector la siguiente instancia (de la que sólo es autógrafa la firma):

"Sr. Rector de esta Real Universidad de Valladolid.—D. Pe-

---

(19) *Zorrnlla. Su vida y sus obras*, 2.ª edic., Valladolid, 1943.

Agregaré dos datos nuevos, el segundo de los cuales responde, claro es, al lamentable desenlace de sus estudios.

Núm. 1.074-3, *Lista de los escolares matriculados en esta Real Universidad por primera vez, que tienen que hacer incorporación de cursos.—Curso de 1834 en 35.*— Dn José Zorrilla Moral.—*Naturaleza*, Valladolid. *Diócesis*, Valladolid. *Año que estudia*. 2º de Leyes.

Núm. 22-4, *Curso de 1835 en 36. Lista de los Escolares que han perdido curso, según las notas que han pasado a la Secretaría los Sres Catedráticos en virtud de la Orden de la Dirección general de Estudios.—3º de Leyes, Derecho Español.*—Zorrilla, D. José. Valladolid.—Valladolid.

dro Madrazo, natural de Madrid, Diócesis de Toledo, ante V. S. hace presente: Que teniendo ganados y probados todos los cursos anteriores al quinto de la facultad de leyes, que actualmente cursa en esta, en la Real Universidad de Toledo, necesita se espida por esta Secretaría la correspondiente acordada a fin de poder luego probar en esta el precitado quinto curso, con cuyo objeto A V. S. suplica mandarlo así, en lo que recibirá favor el suplicante.—Dios guarde a V. S. muchos años.—Valladolid Mayo 19 de 1835.—Pedro de Madrazo."

Despachada la acordada, se expidió por la Universidad de Toledo el siguiente informe:

"D. Pedro de Madrazo, natural de Roma, tiene incorporados en esta Universidad tres cursos de filosofía que ganó con arreglo al Plan de Estudios y en clase de alumno interno en el Real Seminario de Nobles de Madrid, los dos primeros desde 827 hasta 829 y el tercero desde 830 a 831: Así mismo tiene ganados y probados en esta Universidad los Cursos primero, segundo y tercero de Leyes, desde 831 hasta 834; con cuyos cursos recibió el Grado de Bachiller en esta facultad a Claustro pleno en el día quince de Junio del dicho año de 834. Así consta de los Libros de esta Secretaría.—Toledo 27 de Mayo de 1835.—V.º B.º Dr. Almansa Rector" (20).

Por entonces ya Pedro de Madrazo versificaba. Cierto que ni entonces ni después fué el numen poético lo que principalmente le distinguió; pero era difícil que quien, como todos los de su estirpe, tenía alma de artista, pudiera sustraerse al deseo de evocar en verso las escenas caballerescas y moriscas. Además, se da el caso de que en un género particular, el de la poesía religiosa,

(20) A. U. V., núm. 1.055, *Incorporaciones de cursos, 1834-36.*

La instancia, como se observará, contiene el error de hacer a Madrazo natural de Madrid.

Figura Madrazo en la *Lista de los cursantes de la Cátedra de Digesto, Romano, Hispano, 5º de Leyes, que habiendo asistido con puntualidad, aplicación y aprovechamiento en dicho curso, le han ganado y han sido examinados y aprobados* (núm. 22-4). Dice así:

NOMBRES	Naturaleza	Diócesis
D. Pedro Madrazo	Roma	Roma

Pedro de Madrazo tuvo verdaderos aciertos. En el periódico *El Domingo* (1844), de que fué Director, publicó imitaciones de los salmos y traducciones de la Biblia impregnadas de sentimiento.

Sin embargo, ya por aquellos días de su estancia en Valladolid era el otro romanticismo, el arqueológico y artístico, el que principalmente le cautivaba, y el que, andando el tiempo, había de conducirle a los estudios críticos sobre esas materias y a la publicación de tantas y tan notables obras. Así es que en la memorable revista *El Artista,* que a la sazón publicaban en Madrid, como es sabido, su hermano Federico y su cuñado Eugenio de Ochoa, dió a luz diferentes artículos de aquella clase, sin que por ello olvidara las serenatas trovadorescas y aun los cuentos fantásticos y los artículos de costumbres.

Durante los años de 1835 y 36 funcionó activamente en la Universidad vallisoletana una Academia de Letras Humanas, donde los alumnos con aficiones literarias daban a conocer sus trabajos. En ella leyó Pedro de Madrazo un curioso *romance morisco,* titulado *Don Iñigo* (21).

De Manuel de Assas no encuentro en los libros y legajos universitarios más datos que el de su aprobación en el 6.º año de Leyes, en el curso de 1833 en 34. Aparece de este modo: "Manuel de Asas.—*Naturaleza,* Santander.—*Diócesis,* Santander" (22).

Disposición para la poesía tenía Assas, acaso más que otros de los que a ella se entregaron desaforadamente: y, sin embargo, escatimó sus versos y se inclinó desde un principio a la historia, la arqueología y la filología. Sería más tarde, a partir de su *Album artístico de Toledo* y de sus numerosos artículos en el *Semanario Pintoresco Español,* cuando su erudición tomaría más vuelos y encontraría algún terreno inexplorado.

Ventura García Escobar, nacido en Medina de Ríoseco el día 16 de septiembre de 1817—esto es, el mismo año que Zorrilla—, fué también de los que en el *Semanario Pintoresco Español* ver-

(21) Publicado en el *Boletín Oficial de Valladolid* de 19 abril 1836.

(22) A. U. V., núm. 22-2, *Lista de pruebas de curso en la facultad de Leyes. Curso de 1833 en 31.*

tieron su amor al pasado poético en abundantes artículos histórico-arqueológicos. Los monumentos y la historia de Castilla, y muy particularmente los de Ríoseco y su comarca, dieron materia a García Escobar para los suyos. Pero García Escobar, no obstante su muerte prematura, escribió de todo: poesías épicas y líricas que en parte coleccionó (1847), dramas como *Juana de Castilla* (1846) y *El Cid* (1863), poemas como *El último Beni-Homeya* (1857), y hasta una novela histórica, *Los Comuneros* (1862), que no es de las peores, ni mucho menos.

Ingresó García Escobar en la Universidad en 12 de diciembre de 1831. Su cédula de ingreso, incorporada al expediente del grado de Bachiller, dice así: "En la mesa censoria de esta Real Universidad fué examinado y aprobado para oír facultad, don Buenaventura García Escobar, natural de Medina de Ríoseco, Diózesis Palencia, de edad de catorce años poco más o menos, pelo rojo, ojos garzos. Se presentó al Señor Rector arreglado en el trage, prestó juramento de obedecerle, y a sus sucesores, *in licetis et honestis;* y se le previno que para gozar de fuero, ganar curso, asistir a gimnasios, academias, explicar de extraordinario. sustituir cátedras, presidir o sustentar acto, y hacer cualquier egercicio en esta Universidad, debe matricularse en la secretaría de ella, revalidar la matrícula al principio de cada curso antes del día 4 de noviembre y probar con las correspondientes certificaciones los que ganase dentro del año de su asistencia y antes del día de San Lucas, en que se da principio al siguiente: pues sin que a continuación de esta cédula resulte nota de haber egecutado uno y otro, no podrá pasar a cátedra superior, ni los cursos no probados dentro del año lo serán después, o aprovecharán para grados mayores o menores conforme a Reales órdenes.— Valladolid, a doce de Diciembre de mil ochocientos treinta y uno" (23).

---

(23) A. U. V., núm. 27-2, *Grados de Bachiller en Leyes.*—Id., núm. 22-6, *Certificaciones de grados de Bachiller en Leyes.*

El modelo de las cédulas de ingreso estaba impreso, y sólo se llenaban a pluma los datos particulares.

En este mismo expediente obra certificación de haber aprobado las siguientes asignaturas: Lógica y Matemáticas (1831), Física General (1832), Metafísica y Filosofía moral (1833), 1.º de Derecho Romano (1834), 2.º de íd. (1835), Instituciones Civiles (1836). Asimismo, de asistencia a la Academia de Leyes (1836) y a la explicación de extraordinario. Esta la da, a 26 de mayo de 1835, "Dn. Remigio Salomón, Natural de la Ciudad de Valladolid, Bachiller en la Facultad de Leyes y encargado por esta Real Universidad de la explicación de extraordinario". También la de buena conducta política y religiosa. En otro lugar se dice: "Ha sido matriculado en 3.º de Leyes en veinte y siete de octubre de mil ochocientos treinta y cinco, a cuya cátedra y academia Dominical ha asistido con puntualidad, aplicación y aprovechamiento desde principio del curso hasta cuatro del corriente, según certificación de su Catedrático y moderante Dr. D. Pelayo Baca, quien además dice que habiéndole examinado en las materias de Derecho civil, le halla idóneo para recibir el grado de Bachiller a Claustro pleno y acrehedor a la nota de Sobresaliente" (24).

En 14 de junio de 1836 hizo el ejercicio para el grado de Bachiller a Claustro pleno, "y habiendo durado el egercicio por espacio de dos horas y media conforme a Real orden, concluído pasaron a votar por AA y RR y se hallaron en el cántaro bueno quince AA y en el malo quince RR, con lo que salió aprobado nemine discrepante".

Matriculado de 7.º año para el curso de 1838 en 39, obtuvo la nota de *Notablemente aprovechado* (25). Por entonces se graduó de Doctor.

---

(24) Figura también García Escobar en las siguientes listas de *Pruebas de curso:* Curso de 1834 en 35, 2º de Leyes.—Curso de 1835 en 36, *Matrícula alfabética para la cátedra de Derecho Español a cargo del Sr. Dr. D. Pelayo Cabeza de Vaca.—Lista de los cursantes que han asistido a la Academia Dominical de la Facultad de Leyes* (A. U. V., núm. 22-4).

En las *Notas reservadas del curso 1833 en 31* (núm. 1.134-1), y en las correspondientes al 2º de Leyes, se dice de él lo siguiente: "*Talento,* Regular. *Aplicación,* Regular. *Conducta,* Buena". De casi todos los alumnos se decía lo mismo.

(25) Así consta en la siguiente relación impresa: *Universidad Literaria de Valladolid.—Estado que manifiesta exactamente el número de Alumnos que en el año anterior*

José de Grijalba fué, a no dudar, uno de los mejores poetas de la promoción. Sin que sus poesías lleguen a ser, como quería don Juan Pérez de Guzmán, "de lo más clásico que ha producido nuestro siglo", revisten consistente apresto. Cuando el *Semanario Pintoresco Español* le dió por primera vez entrada en sus columnas con una composición titulada *La gloria del Poeta* (1842), dijo de ella que bastaba "por sí sola a merecer a su joven cantor el título de poeta, tan prodigado hoy con menos justicia" (26).

Grijalba—nacido en Peñaranda de Duero (Burgos) en 1819—se matriculó de primer año de Leyes en 26 de octubre de 1832 (27). Al año siguiente, en la cátedra de 2.º de Leyes, el catedrático le conceptuaba de este modo en las *Notas reservadas: Talento,* Regular; *Aplicación,* Regular; *Conducta,* Buena (28). Verdad es que de casi todos los alumnos, a modo de fórmula, decía lo mismo. Se graduó Grijalba de Bachiller a Claustro regular en 7 de junio de 1836, ante los doctores Tarancón, Gervás, Vaca y Pasalodos, los cuales, después de votar por AA y por RR, le aprobaron nemine discrepante (29).

A lo que parece, Grijalba estudió luego en las Universidades de Alcalá y Salamanca. Luego había de hacer vida activa en las Letras, el Derecho y la Administración.

Jerónimo Morán, vallisoletano, nació en 11 de marzo de 1817 (veinte días después que Zorrilla). Hoy Morán es principalmente conocido y estimado por su *Vida de Cervantes,* que superó a cuantas hasta su aparición se habían escrito; pero en su tiempo, por sus poesías insertas en *El Artista,* el *No me olvides, El Entreacto,* el *Semanario Pintoresco Español* y otros periódicos, por sus dramas, comedias y zarzuelas, gozó de no poca nombradía.

---

de 1838 en 1839, fueron admitidos a examen ordinario y extraordinario, con expresión de la censura que mereció cada uno.

(26) Las *Poesías* de Grijalba, póstumas, fueron publicadas por las hijas del poeta (1905).

(27) A. U. V., núm. 248, *Matrícula de Leyes de 1824 a 1839,* f. 58. "D. José Grijalba, natural de Peñaranda de Duero." En otras inscripciones se agrega el segundo apellido, *Alcocer.*

(28) A. U. V., núm. 1.134, *Notas reservadas...*

(29) A. U. V., núm. 256, *Grados de Bachiller en Leyes de 1826 a 1838,* f. 354 v.º

Ingresó en la Universidad al mismo tiempo y en el mismo curso que Enrique Gil y Miguel de los Santos Alvarez, puesto que, previa la certificación de haber estudiado privadamente, desde 4 de febrero a 4 de marzo del año que corría, Cosmología, Teología Natural y Etica General, se matriculó de 2.º de Leyes en 14 de noviembre de 1832. De 3.º se matriculó en 25 de octubre de 1833; de 4.º e Instituciones Civiles, en 31 de octubre de 1834: de 5.º, en 1835 (30).

Se graduó de Bachiller a Claustro regular, ante el tribunal formado por el Decano Dr. D. Manuel Joaquín Tarancón y los Dres. Gervás, Vaca y Hernando, en 16 de junio de 1835, y obtuvo la aprobación *nemine discrepante*. "En cuya vista acordaron dichos Sres. se le diese el grado, el cual le fué conferido por el Decano previos los juramentos acostumbrados conforme a estatutos y reales órdenes y los prevenidos en el artículo 167 del plan" (31).

Fué Jerónimo Morán uno de los escolares que más activa intervención tuvieron en la Academia de Letras Humanas. En ella leyó a lo menos las siguientes poesías: *A Florinda* (letrilla); *Zulma* (romance morisco); *Las catacumbas; Zaida y Gonzalo; Alarma castellana.*

Del infortunado poeta Vicente Sainz Pardo sólo encuentro ligeros datos en el Archivo universitario. En las *Notas reservadas* del curso 1833 en 34, y con referencia a la cátedra de 2.º año de Instituciones Filosóficas, regentada por D. Manuel María Negueruela, se dice de él lo siguiente: *Talento,* Bueno; *Aplicación,* Constante: *Conducta,* Buena" (32). Figura su matrícula en el

---

(30) A. U. V., núm. 248, *Libro de matrícula en la facultad de Leyes que da principio en el curso de 1824,* ff. 62 v.º, 61 v.º, 327 v.º

Figura también en la *matrícula alfabética* de los alumnos que en el curso de 1835 en 36 habían probado curso en la cátedra de "5º año de Leyes, a cargo del Sr. Dr. D. Higinio Melero", así como en la de Oratoria (núm. 22-4).

(31) A. U. V., núm. 256, *Libro de Grados de Bachiller en Leyes de 1826 a 1838,* fol. 318.

Con fecha 17 de octubre de 1835 se despachó su cédula de Bachiller en Leyes (número 1.109).

(32) A. U. V., núm. 1.134, *Notas reservadas...*

curso de 1835 en 36 para el primer año de Derecho Romano (33). Y continuó, desde luego, sus estudios, pues consta que en el curso de 1838 en 39 obtuvo la nota de Sobresaliente en el 4.º año (34).

Desventuras de la vida, acrecidas por la exaltación romántica, llevaron a Sainz Pardo al suicidio. Cuantas poesías compuso, respondían al tono que la pauta romántica exigía. Romances legendarios, octavillas y quintillas en que los ecos de la orgía se juntan a los sarcasmos del pesimismo, frases de conmiseración a los tristes y los desdichados y de execración a la sociedad que los abandona, sentidas protestas de amor puro a la mujer elegida... Sin terminar, a lo que parece, la carrera, Sainz Pardo abandonó Valladolid, su pueblo natal, para avecindarse en la Corte, y allí colaboró en periódicos como el *Museo de las Familias*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Dómine Lucas*, etc. Desde muy pronto le persiguió la obsesión del suicidio. Ya en la *Revista de Teatros*, de 25 de abril de 1843, publicó una composición titulada precisamente *El suicidio*, que comenzaba así:

> La vida me pesaba
> como espinosa carga. ¡Horrible día!
> El porvenir sus puertas me cerraba,
> la tumba su descanso me ofrecía.

Cuando el poeta, desesperado, se dispone a morir, el recuerdo de *ella* le salva.

Más tarde, en 1847, en una poesía *Al Sol*, ya anunciaba su firme y decidido propósito de morir. Por último, al mediar el año de 1848 no pudo resistir más. Y antes de arrojarse en brazos de la muerte compuso una poesía de extraordinaria belleza. Ningún poeta, en situación tal, hubiera podido expresar con más emoción, con más ternura, con más resignación, el estado de un alma desolada. Nunca había escrito nada de tan profunda inspiración.

Hemos visto antes que don Remigio Salomón, natural de Valladolid, fué uno de los que tuvieron a su cargo una cátedra ex-

(33) A. U. V., núm. 22-4, *Pruebas de curso en la facultad de Leyes.*

(34) Así consta en el *Estado* antes citado de los alumnos admitidos a examen en el curso de 1838 en 1839.

traordinaria. Era muy frecuente que aquellos escolares, cuando se graduaban de Bachiller y habían hecho su carrera con lucimiento, fuesen designados para explicar cátedras en tal forma.

Había de figurar también Remigio Salomón en aquel grupo de escritores, no ciertamente extraordinarios, pero sí beneméritos y dignos de agradecimiento, que, animados del sentimiento de lo arqueológico, tal como le despertó el romanticismo, contribuyeron a la exploración y conocimiento de nuestras glorias históricas y artísticas. Fué también en el *Semanario Pintoresco Español* donde Salomón publicó una parte muy principal de sus escritos.

He aquí los documentos que figuran en el expediente formado cuando don Remigio Salomón, a 27 de septiembre de 1832, solicitó el grado de Bachiller en Leyes:

Cédula de examen para oír facultad a don Remigio Salomón, "de edad de doce años poco más o menos, pelo *(en blanco)*, ojos castaños". 31 octubre 1826.

Certificación de buena conducta de "don Remigio Salomón, natural de esta ciudad y su Diócesis y residente durante el curso próximo pasado en el Seminario Conciliar", expedida por don Juan Crisóstomo Barbán, Cura Ecónomo de la iglesia parroquial de la Catedral. 20 septiembre 1832.

Instancia autógrafa de Salomón, aspirando al grado de Bachiller en Leyes a Claustro pleno. 24 septiembre 1832.

Instancia del mismo en que dice que "habiendo solicitado el grado de Bachiller a Claustro pleno y hallándose con la nota de Sobresaliente", solicita la aprobación del expediente por la Junta Inspectora de Instrucción Pública. 2 octubre 1832.

Certificación del Secretario don Pedro Alcántara Basanta, visada por el Rector y Decano (2 octubre 1832), en que consta que Salomón había probado tres cursos de Filosofía desde octubre de 1826 a junio de 1830, así como 2.º de Derecho Romano, que ganó en estudio privado en 1830-1831; se había matriculado en

Derecho Español en 1831-32, y en este último año había cursado el 3.º de Leyes (35).

Graduado de Licenciado en 1836, don Remigio Salomón ingresó en la carrera judicial, y en ella desempeñó diferentes cargos. No por ello dejó de escribir e investigar sobre aquellos otros asuntos que tan de su agrado eran, y llegó a poseer en su casa —como él nos lo hace saber en su *Guía de Santander*—un verdadero museo. A su fallecimiento (1878), era Magistrado en la Audiencia de Barcelona.

¿Quién negará un fondo romántico, moldeado tal vez durante sus estudios universitarios y en contacto con todos aquellos poetas, a don Angel de los Ríos y Ríos, el esquinado montañés a quien Pereda retrató en el *señor de la torre de Provedaño?* ¿Y acaso las mismas influencias no pudieron despertar en don Dionisio Hidalgo su amor a los libros viejos, que más tarde reaparecería en el bibliógrafo?

De don Angel, en las notas reservadas correspondientes al curso de 1833 en 34, y en la cátedra del primer año de Instituciones filosóficas, de que era titular don Atanasio Pérez Cantalapiedra, se dice lo siguiente: "*Talento,* regular. *Aplicación,* Poca. *Conducta,* Buena" (36). Es posible que el catedrático Pérez Cantalapiedra padeciese error en lo que al talento de su alumno se refería; pero en lo que no podía equivocarse era en lo relativo a la aplicación.

---

(35) A. U. V., núm. 64, *Expedientes de Bachiller en varias facultades.*

Constan además otros datos de D. Remigio Salomón, como son los siguientes:

Solicita examen en 2.º año de Instituciones Civiles—4 enero 1831—y en Derecho Romano (núm. 1.099-2, *Expedientes de matrícula).*

Grado de Bachiller en Leyes, a 27 octubre 1832 (núm. 256, *Libro de grados de Bachiller de 1826 a 1838,* fol. 216 v.º).

Se matricula de 5.º de Leyes en 5 de octubre de 1832 y de 6.º en 22 de octubre de 1833 (núm. 248, *Libro de matrícula en la facultad de Leyes...,* ff. 73 y 85 v.º).

Aprueba 6.º año de Leyes en el curso de 1833 en 34 (núm. 22-2, *Lista de pruebas de curso en la facultad de Leyes).*

Notas reservadas de los escolares de esta Universidad, Curso de 1883 en 31. Cátedra de Novísima Recopilación, 6º año de Leyes (núm. 1.134-1). "D. Remigio Salomón. *Talento,* Regular. *Aplicación,* Bastante. *Conducta,* Buena."

(36) A. U. V., núm. 1.134-1, *Notas reservadas.*

En el curso de 1838 en 39, don Angel de los Ríos mereció la nota de aprobado en tercer año de Jurisprudencia (37).

Don Dionisio Hidalgo, en el primer tomo de su *Diccionario general de la Bibliografía Española,* y en el prólogo que titula *Mi biografía,* nos da algunas noticias de su persona. Dícenos, pues, que nació en Medina de Pomar en 8 de octubre de 1809; que estudió en el Seminario de Burgos y luego, trasladada su familia a Valladolid, cursó Leyes en esta ciudad; que tuvo por catedráticos a los Dres. Arrazola, Gobantes, Hervás y Cabeza de Vaca; y que en 1832 se graduó de Bachiller. "Fuí—dice—de los primeros que escribí mi nombre en la lista de voluntarios urbanos de las dos compañías que, armadas y uniformadas, dieron la guardia por primera vez en el teatro de Valladolid el día 27 de abril de 1834. El capitán y comandante de aquella pequeña fuerza eran don Mariano Miguel de Reinoso y el marqués de San Felices, que ya no existen". Se recibió de abogado en la Audiencia de Madrid, y luego, dando de lado las Leyes, se dedicó al comercio de libros, que le llevó a ser un perfecto bibliógrafo.

Su expediente para la obtención del grado de Bachiller en Leyes confirma, claro es, lo que él dice (38). Y no sólo eso, sino que, como hemos podido ver, fué uno de los Bachilleres a quienes se dió el encargo de explicar cursos de extraordinario.

* * *

Reunidos de tal modo tantos jóvenes de ingenio y amantes de las Letras, es natural que pusieran en ellas todo su entusiasmo. Y dado el irresistible atractivo de las remozadas Musas, es natural también que abominaran del *Pastor Clasiquino* y se precipitaran a las filas románticas. Lo cual no les servía de obstáculo, antes bien de acicate, para desplegar otras actividades de género

(37) Figura en el citado *Estado* impreso.

(38) A. U. V., núm. 64, *Expedientes de Bachiller en varias facultades.*

No necesitaré decir que, dados los infinitos legajos y libros del archivo universitario, es imposible examinarlos todos, y que ha de haber, por tanto, a más de los aquí citados, otros en que figuren los alumnos a quienes me he referido.

muy distinto. En todo ello, sin duda alguna, fué para la Universidad de Valladolid una de las épocas estudiantiles más movidas.

Zorrilla, Miguel de los Santos Alvarez, Pedro de Madrazo y Manuel de Assas, según nos cuenta el primero en los *Recuerdos del tiempo viejo,* guardaban entre sí la más estrecha amistad. A veces hacía Zorrilla excursiones a Fuensaldaña y otros lugares, en unión de otro compañero muy querido, Segundo Valpuesta, natural de Lerma (39); pero más a menudo estaba—dice él—"entregado a mis amenas conversaciones con Pedro de Madrazo, que fué siempre eruditísimo conversador, a los paseos por los cementerios con Miguel de los Santos Alvarez y a los teatros con Manuel de Assas, a quien su padre pasaba una pensión, que conmigo alegremente gastaba por íntima amistad que conmigo llevaba y por llevar la contraria a mi padre, quien toda diversión me prohibía, al contrario del suyo, que se las permitía todas con tal que estudiara: y estudiaba Assas solo y conmigo se divertía; y dibujábamos juntos cuantas torres góticas y bizantinas y cuantos bal cones del Renacimiento encontrábamos, y cuantas viejas almenas quedaban en los viejísimos caserones que aun se elevaban a orillas del entonces descubierto Esgueva..." (40).

Aunque no entrasen en este grupo íntimo, los demás escolares de las mismas aficiones procurarían fomentarlas de análoga manera, ya componiendo flamantes poesías, ya visitando los monumentales templos o las ruinosas murallas. Seguro es que frecuentarían la librería de Pastor, donde se anunciaban por entonces a la venta novelas como *La Extranjera o la Mujer misteriosa* y *El Solitario del Monte Salvaje,* del vizconde d'Arlincourt.

La Academia de Letras Humanas, como queda dicho, funcionó con gran actividad en los años 1835 y 1836. También ejercitaban los escolares sus facultades literarias en la cátedra de Oratoria, cuyo Moderante era el ilustre don Lorenzo Arrazola.

---

(39) Como otros de los citados, se matriculó de 2.º de Leyes en octubre de 1832 *(Matrícula de Leyes de 1824 a 1839,* f. 60). Se graduó de Bachiller en Leyes en 22 de junio de 1834 *(Grados de Bachiller en Leyes de 1826 a 1838,* f. 277).

(40) *Recuerdos del tiempo viejo (Obras completas,* t. II, pág. 1864).

No será necesario decir que no todo era estudio y poesía, sino que entre la gente estudiantil—¿cómo no?—menudeaban las diversiones más o menos lícitas. Véase lo que don José Ortega Zapata, cursante por aquellos años en la Universidad vallisoletana, escribe sobre el particular:

"El único café que había en Valladolid, los años 30 a 35, era el del Corrillo, llamado así por estar en la Plazuela de este nombre.

"Se tomaba café en una sala muy pequeña, al nivel del piso de la Plazuela, y en el entresuelo se jugaba al monte.

"Tallaban, generalmente, un tan Sotillo y el entonces estudiante Pedro Blas, quien, años después, fué uno de los Doctores más brillantes de la Universidad Pinciana, y luego consejero provincial.

"Los jugadores, en su casi totalidad, eran estudiantes de casas ricas de Tierra de Campos, riojanos y de las montañas de Santander.

"Se admitían puestas desde dos cuartos a muchos duros, y no era infrecuente ver sobre el tapete verde "una talega", como se llamaba en aquel tiempo la suma de 20.000 reales, es decir, mil duros en plata.

"Pedro Blas, muy simpático a la gente estudiantil y muchacho de felices ocurrencias, compuso los siguientes versos, suponiendo un diálogo entre él y otro estudiante:

—¡Pedro Blas!
¿Dónde vas?
—Al Corrillo,
a echar un alburillo;
que está tallando Sotillo,
porque le ha salido el as.

"Nunca, en aquella timba, hubo la menor cuestión, y era porque se jugaba lealmente y sin fullerías.

"¡Cuánto dinero destinado a las matrículas y a los libros de texto, perdían los *puntos,* por *venir la contraria!*

"¡Cuánta patrona de casa de huéspedes, para cobrar el pupilaje, tuvo que esperar resignada, o sin resignarse, a que el es-

tudiante perdidoso *viera venir su carta* y hallase el desquite, ya que no la ganancia!

"Y cuenta que el "estar de posada"—así llamaban los estudiantes al pupilaje—costaba de cinco a siete reales diarios, desayuno, comida con principio, postres variados, cena, habitación, cama, luz, ropa limpia y todo servicio.

"Verdad es que en cada "posada" se albergaban tantos estudiantes cuantos cabían en la casa, con lo cual estaban bien asistidos y las patronas hacían negocio" (41).

El Pedro Blas de referencia fué, en efecto, un tipo curioso. Nacido en el pueblo de Castronuevo, provincia de Valladolid, el día 19 de octubre de 1815, fué examinado para oír facultad en 23 de octubre de 1829, y se graduó de Bachiller a Claustro pleno en 13 de junio de 1835. En 1839 ganó los grados de Licenciado y de Doctor. Y, no contento con esto, aquel mozo tarambana que se había hecho popular en los garitos, solicitó y obtuvo una cátedra de 1.º de Leyes (42). Tal respetabilidad le permitió luego ser Consejero provincial.

No poca agitación produjo entre aquellos estudiantes la abolición de los manteos escolares, decretada en 1834. En Valladolid, como en todas partes, acarreó enojosas consecuencias, porque por una parte disgustó a los amantes de la tradición, y por otra acabó con la igualdad estudiantil, ya que la indumentaria de cada cual vino a establecer diferencias de clase. Fué un rudo golpe al compañerismo. De lo que con este motivo ocurrió en Valladolid, dice también cosas curiosas el citado Ortega Zapata (43).

---

(41) José Ortega Zapata: *Solaces de un vallisoletano setentón* (Valladolid, 1895), pág. 12.

Don José Ortega Zapata fué padre de D. José Ortega Munilla y abuelo de D. José Ortega y Gasset.

(42) Estos y otros datos referentes a Pedro Blas, constan en los siguientes libros y legajos del Archivo Universitario: Núm. 138, *Partidas de bautismo y certificados de buena conducta.*—Núm. 1.164, *Certificaciones de grados en Leyes.*—Núm. 1.109, *Lista de grados de Bachiller a Claustro pleno.*—Núm. 256, *Libro de Grados de Bachiller en Leyes de 1826 a 1838*, fol. 314.—Núm. 284, *Libro de grados mayores desde 1837*, ff. 17 y 22.—*Libro de Claustros de 1842.*

(43) Ob. cit., pág. 144.

Por lo que hace al profesorado encargado de la enseñanza en la facultad de Leyes, bien satisfechos podían estar aquellos estudiantes. A las figuras notables que de anterior había—Dres. Tarancón, Gobantes, Pardo, Cabeza de Vaca, Pérez Cantalapiedra, etcétera—, se unieron por entonces dos de talla sobresaliente: don Lorenzo Arrazola y don Claudio Moyano. Llegó Arrazola a Valladolid en 1825, y cursó la carrera de Jurisprudencia con inusitada brillantez. En 22 de junio de 1828 se graduó de Licenciado, y en 24 de julio del mismo año, de Doctor (44). Como este último grado coincidiera con la estancia en Valladolid de Don Fernando VII y de su esposa Doña María Josefa Amalia, las reales personas hicieron a Arrazola y a la Universidad el honor de asistir al acto. Por unanimidad del Claustro fué nombrado Arrazola catedrático de Oratoria, de Historia y de Literatura. Como era también poeta—y ciertamente no desafortunado—, ya se comprende que había de estimular a sus alumnos para que rindieran culto a las Musas, aunque a él, clasicista, no le harían mucha gracia los extremos románticos. Don Claudio Moyano y Samaniego había obtenido en la Universidad de Salamanca el grado de Bachiller en Leyes, y le incorporó a la de Valladolid en 15 de febrero de 1833. En el mismo año, a 20 de julio, se graduó de Licenciado, y a seguida de Doctor (45). Desempeñó primero la cátedra de Instituciones Civiles y luego la de Economía Política. Y de este modo, con las ausencias a que le obligaban sus cargos políticos, Moyano perteneció durante muchos años a la Universidad vallisoletana, de la que también fué Rector. Si a los nombres de don Lorenzo Arrazola y don Claudio Moyano agregamos el de don Pablo Gobantes, hallaremos que tres de los que por aque-

(44) *Libro de Grados mayores que da principio en 1828,* ff. 8 v.° y 14 v.°
El acta del grado de Doctor es extensísima, y en ella el Secretario de la Universidad, D. Pedro Alcántara Basanta, hace un relato minucioso del acto. Con los Reyes asistió el Ministro de Gracia y Justicia, D. Francisco Tadeo Calomarde, así como muchos próceres y todas las autoridades.

(45) A. U. V., núm. 1.051, *Expedientes de incorporación de estudios.*—Núm. 252-2, *Ejercicios literarios para el grado de Bachiller en Leyes.*—Núm. 1.106-1, *Expedientes para grados de Licenciado* (está la hoja de estudios de Moyano).—*Libro de grados mayores que da principio en 1828,* fol. 147.

llos años de 1835 eran catedráticos de aquella Universidad, llegaron a Ministros. Otro de los catedráticos, don Manuel Joaquín Tarancón, era al morir Cardenal Arzobispo de Sevilla.

Desgraciadamente, tanto entre profesores como entre alumnos las pasiones políticas daban origen a odios y rencillas, y perturbaban a menudo la enseñanza. En sesión de 17 de noviembre de 1830, el claustro trató el asunto relativo a la clausura de las Universidades, que, claro es, causaba serios trastornos. Adoptó, pues, las medidas necesarias para poner en práctica las disposiciones que de Real orden se le anunciaban, según las cuales todos los escolares que en aquel curso desearan continuar su carrera literaria o empezarla de nuevo, quedaban autorizados para estudiar privadamente, siempre que lo hicieran por los autores señalados en el plan y bajo la dirección y enseñanza de un maestro particular que fuese a lo menos Bachiller. Cuando las Universidades se abrieran de nuevo, los estudiantes que quisieran matricularse en el siguiente curso necesitarían justificar que habían hecho aquel estudio durante seis meses cuando menos (46). Esto es, como hemos visto, lo que hicieron varios de los estudiantes aquí mencionados.

Graves disturbios escolares hubo en aquellos años de 1834 a 1836, en los cuales, habida cuenta de sus convicciones políticas, bien puede afirmarse que intervendrían Gil y Carrasco, Alvarez, Zorrilla, García Escobar, Hidalgo... En la sesión de Claustro del 11 de abril de 1834, siendo Rector don Joaquín Magaz, se dió cuenta de un oficio del Gobernador de las Salas del Crimen de la Audiencia, a quien el Ministro de las mismas, don Salvador María Quiroga, había hecho presente que "en la noche de ayer, y siendo la hora de las nueve y media de ella poco más o menos, se presentaron frente de su casa habitación unos grupos de estudiantes como en número de 300 y principiaron con golpes a la puerta a proferir mueras contra su persona en voces muy descompasadas y exigiendo pusiera en libertad a los escolares presos

(46) A. U. V., núm. 1.219, *Libro de Claustros de 1830 a 1836*, fol. 1.

por la causa formada con motivo de las heridas causadas en el cuartel de su cargo la noche del día 3 del corriente a Angel Guerra, de su vecindad, y que habiéndose asomado a uno de los balcones, les contestó que ya no dependía de él esta determinación por haber pasado las Salas la causa a la comisión militar... y disparándole durante estas contestaciones dos pedradas, que aunque tuvo la suerte de que ninguna de ellas le hiriera, rompieron las vidrieras" (47). El Claustro—que ni un solo momento, debe hacerse constar, abandonó en estos sucesos la defensa y exculpación de los estudiantes—, dijo en su contestación que lamentaba y condenaba lo ocurrido, pero que entre los grupos que alborotaron ante la casa de Quiroga, había muchos que no eran estudiantes.

A estos desórdenes de carácter político se unían otros por motivos más o menos bullangueros, como aquél de que Zorrilla nos habla (48). El Gobernador de Valladolid—éralo a la sazón el Conde de Cabarrús—dió en su casa un baile de Carnaval; tenía una hija muy linda, que sostenía amorosas relaciones con un estudiante, en tanto que el padre prefería para ella a cierto oficial del Ejército; y mientras éste fué invitado a la fiesta, no así el enamorado escolar. Cuando una banda militar estaba dando serenata a la puerta del Gobernador, muchos estudiantes—que habían hecho causa común con su compañero—se presentaron cantando coplas y tañendo guitarras y bandurrias, y tal trifulca se armó entre ellos y los concurrentes al baile, que se hizo necesaria la intervención de un retén de tropas.

A medida que la situación política sufría más profundos cambios, los ánimos se enardecían más. En la sesión de Claustro de 3 de febrero de 1836 se dió cuenta de una larga exposición, que con fecha muy anterior había presentado el doctor don Basilio García. Concebida en términos sumamente fuertes, se decía, entre otras cosas, que los cimientos del edificio social "no podrán consolidarse si no se remueven los inmensos obstáculos que por todas

(47) *Libro de Claustros* cit., s. f.
(48) Ob. cit., pág. 1867.

partes opone la mano destructora del absolutismo. No es de éstos el menor—añadía—el que la instrucción de la juventud y de los pueblos esté entregada casi exclusivamente al partido retrógrado". A continuación la emprendía con los catedráticos que en este período figuraban, a algunos de los cuales citaba *nominatim,* y pedía su inmediata suspensión (49).

Como esto no se hiciera de modo inmediato, la agitación cundió entre los estudiantes, y tres días después, el 6, a las siete y media de la noche, como unos doscientos o trescientos se presentaron ante la residencia del Gobernador civil, que entonces ya era don Francisco Romo y Gamboa, y varios de ellos, mientras los demás quedaban dando tremendas voces, subieron a pedirle que "inmediatamente suspendiese a los individuos del claustro de esta real universidad que son desafectos a nuestras instituciones y libertades públicas". Procuró calmarlos el Gobernador, con la promesa de satisfacer tan justa demanda, y al día siguiente, sin duda por entender que don Lorenzo Arrazola sería quien con más imparcialidad y menos compromisos podría informarle sobre el particular, le puso una comunicación para que le manifestase "con toda confianza quiénes son los sujetos que en el claustro de esta real Universidad son tenidos por desafectos a nuestras instituciones; si convendría suspenderlos o removerlos, con todo lo demás que su juicio y circunspección le dicten sobre este interesante negocio". Pero Arrazola, como todo hombre digno hubiera hecho, contestó a esta comunicación con otra en que, entre otras cosas, decía lo siguiente: "Desea V. le diga los doctores desafectos que hay en la Universidad. Yo ruego a V. me libre de este compromiso, no de opinión, porque ese no le temería, sino de gratitud y consecuencia. Yo llegué en 1825 a esta Universidad destituído de apoyo, como un hombre que fuera solo en el mundo. Traía contra mí la nota inlavable de haber venido del ejército constitucional; comprometido por mi opinión, por mis antecedentes políticos y por los de mi familia, perseguida entonces

(49) *Libro de Claustros* cit., s. f.

por opiniones. No sé a qué fué debido el que todos tendiesen sobre mí el manto, tan raras veces extendido, de la generosidad y el disimulo. Fuí catedrático, fuí doctor, fuí elegido entre otros para recibir mi grado ante el rey, y todo por la bondad desinteresada, acaso de algunos de los que a V. le habrán sido delatados. La honradez y la gratitud me han impuesto un deber que no es incompatible con mi ciego amor a mi patria y con mis compromisos políticos. Si la suerte destinase a mendigar a algunos de los que hoy votan en el claustro, yo tendría que dividir con ellos mi pan" (50).

Pero como se había dado una Real orden para que se llevase a efecto la aludida indagación, el Gobernador civil tuvo que cumplirla. De ello se trató en la sesión de Claustro del 25 de febrero. En ella, don Manuel Joaquín Tarancón—que era a la sazón, a más de catedrático de la Universidad, canónigo doctoral de la Santa Iglesia—, tomó posesión del cargo de Rector, y a seguida se leyó un oficio del Gobernador en que notificaba que "por convenir al mejor servicio de la Reina Nuestra Señora", había acordado suspender a varios catedráticos del desempeño de sus cátedras y de la asistencia al Claustro, y a otros solamente de esto último. De todos ellos daba una lista. "Y por último—decía—, no se permitirá en lo sucesivo concurrir a ningún acto de la Universidad a los SS. Penitenciario de la Granja y Magistral de Zamora" (51).

Grandes serían las diferencias de opinión política entre unos y otros catedráticos; pero en punto al exacto cumplimiento de sus deberes académicos, no había entre ellos ninguna. ¿Harían otro tanto los alumnos? De todo habría. Pero lo que sí puede afirmarse es que algunos de ellos—los que han ido desfilando por estas líneas—supieron hacer mucho por el enaltecimiento de las Letras españolas.

---

(50) Dado el carácter privado de estas comunicaciones, no figuran en el Libro de Claustros; pero se copian en la *Historia científica, política y ministerial del excelentísimo Sr. D. Lorenzo Arrazola*, por D. L. C. (Madrid, 1850).

(51) *Libro de Claustros* cit., s. f.

DON JERONIMO DE LOMAS CANTORAL: UN PETRARQUISTA OLVIDADO

POR

E. SEGURA COVARSI

I

Biografía.

Don Narciso Alonso Cortés, hace ya algunos años, escribió en la *Revista de Filología Española* un artículo de gran interés documental sobre la ascendencia y ahidalgada progenie de este poeta castellano. J. G. Fucilla, en la misma revista, insertó un trabajo erudito sobre las imitaciones italianas de Lomas Cantoral. Incidentalmente, Eugenio Mele, al ocuparse de la fortuna de la lírica de Luigi Tansillo en España, nos habla de Lomas Cantoral y sus *Piscatorias*. Después sólo conocemos breves y ocasionales menciones de Lomas.

Con estos antecedentes hemos querido escribir este ensayo de un poeta que, si no alcanza momentos de intensa inspiración, se nos ofrece como digno representante de la escuela petrarquista.

De su biografía pocos datos poseemos. Allá en el lugar de Cantoral, en el valle denominado de La Guzpeña, estaba asentada la casa solariega de los ascendientes de nuestro poeta: torre alta, grande, ancha, de cal y canto; quienes la recordaban después la describen, ya maltratada por el tiempo, ruinosa y caída en sus partes altas, con los almenares clareados y derruídos. En otros

tiempos cabe imaginarla bien conservada, alegre y con la animación que le prestaba el ajetreo de la vida. Allí vivió Pedro Gómez de Cantoral, bisabuelo de Pedro, quien casado con Juana de Valbrecoso y del Dosal tuvo un hijo llamado Gómez de Cantoral; éste casó con doña María Alonso del Palenque, e hijo de ambos fué Juan Gómez, esposo de Juana Ruiz de Lomas, de cuyo matrimonio tuvieron un hijo, Pedro de Lomas.

Ufanábase este Pedro de Lomas de su hidalguía. Recordaba su casona ilustre de La Guzpeña, lugar de Cantoral, tierra y judisdicción de Castejón, "que es del Conde de Siruela"; allí sobresalía entre todas las restantes, casas bajas, humildes y sin armas, la casa torreada de los Cantorales, adornada de escudo con castillo, juego de ajedrez, una manopla con una lanza hincada en un calderón y un águila adornada su cabeza con una flor de lis.

En tiempos del abuelo de nuestro poeta abandonaron los de Cantoral su nido solariego y asentáronse en Valladolid, en casa propia, en la Plazuela Vieja. Este fué el domicilio de los Gómez de Cantoral durante algún tiempo.

Los padres de nuestro poeta fueron Pedro de Lomas y Antonia de Cosgaya, aunque primeramente estuvo casado con María de Aguilar; de aquel matrimonio nacieron, al menos, cinco hijos: Rodrigo, Pedro Mateo, Jerónimo (poeta a quien ahora estudiamos) y Ana. De sus primeras nupcias tendría descendencia, como el Francisco Silva de que nos habla Jerónimo como hermano suyo.

Los bienes paternos no debieron de ser abundantes. Pedro de Lomas fué de oficio entallador, sin que haya memoria alguna de las obras que realizara. Las figuras de relieve en madera, mármol o bronce que salían de su taller permitieron vivir honestamente a la familia, aunque sin holgura. Así, en el 1553, cuando murió el entallador Pedro Lomas, y su hijo Pedro, que heredó nombre y oficio, salió curador de sus hermanos Mateo y Jerónimo, hacía constar que en la participación hecha de su difunto padre resultaba alcanzado, y en su virtud hipotecaba unas casas y bodegas en la Plaza Vieja.

Nació Jerónimo en Valladolid por el 1540. En el 1590 decía ser de edad "de cuarenta y ocho años poco más o menos"; pero hay motivos para suponer que echaba unas cuentas un poco femeninas.

En la escritura de su hermano Pedro, que reproduce Narciso Alonso Cortés en su mencionado trabajo, al hablar de la partición de los bienes paternos, consta que sus hermanos Mateo y Jerónimo estaban por entonces "ausentes de estos reinos", lo que hace suponer que durante algún tiempo vivieron en Sevilla o Italia a la sombra de algún noble mecenas. Y como se sabe positivamente que Jerónimo estuvo en la ciudad del Betis más de una vez, es más lógico pensar que allí estaría por esta época, aunque la hipótesis de su viaje a Italia sea más atrayente. Lomas Cantoral nos cuenta las impresiones de su viaje en su *Epístola a Cristóbal de Mendoza*. En ella, por la impresión de sus descripciones, es imposible descubrir una localización cierta, pues lo que allí se dice lo mismo puede referirse a Sevilla que a Flandes o alguna ciudad de Italia.

Pudo, por fin, Lomas satisfacer sus vivos deseos y fijar su residencia en Valladolid, y en esta ciudad, al comenzar el año de 1563, o muy poco antes, casó con Ana de Santiago. El 28 de enero del siguiente año bautizó a su primer hijo, Alonso, y luego tuvo hasta siete más: Gaspar, Mateo, Julián, Antonia, Jerónima, Ana y otra Antonia, cuyas partidas de nacimiento nos ofrece don Narciso Alonso Cortés en su mencionado trabajo, sacadas de los libros de bautizados en esta parroquia o en la de San Julián durante los años 1564 a 1576.

También Jerónimo de Lomas Cantoral quiso hacer valer su noble ascendencia, y al efecto incoó un pleito de hidalguía. Abrióse la correspondiente información de testigos en Valladolid, Cervera, Aguilar de Campoo, Villanueva de Nares, Cantoral y Quintana de Hormiguera. Un vecino del lugar de Cantoral, Toribio López, "de edad de cien años poco más o menos", recordaba la

antigua casona del valle de La Guzpeña y sus divisas heráldicas. La hidalguía de Lomas Cantoral, en efecto, resultó probada.

Sin duda por estos ribetes de nobleza, Jerónimo de Lomas fué muy inclinado a buscar la amistad y protección de nobles personajes, en cuyo elogio escribió tantas poesías. En sus *Obras* figuran composiciones dedicadas a don Juan de Austria, a la Condesa de Rivadavia, al Duque de Sessa, al Obispo de Astorga y al Conde de Miranda, así como otras muchas consagradas a celebrar el nacimiento de algún príncipe, o a llorar la muerte de reinas, princesas, cardenales y otros personajes de elevada alcurnia.

Quien sin duda favoreció a Lomas Cantoral fué don Juan de Zúñiga Bazán y Avellaneda, Conde de Miranda, Marqués de La Bañeza, Señor de las Casas de Bazán y Avellaneda, a quien dedicó sus *Obras* (1).

No sólo profesó relaciones con la alta nobleza, sino que también cultivó en Valladolid la amistad con poetas de su tiempo, como Luis Salado de Otálora, "Salicio"; Andrés Sanz de Portillo, "Delio"; Cepeda, "Baldano"; Francisco de Montanos, "Montano"; Cristóbal de Mendoza, "Orsino"; Pedro de Soria, "Ario"; Damasio de Frías, "Dameo", y Hernando de Acuña, "Damón", quien juntamente con el propio Lomas, "Melibeo", aparecen en las orillas del Pisuerga, honrando el recinto de la gloriosa Pincia, aunque todos fueron poco afortunados, porque si se exceptúa a Hernando de Acuña, ninguno de ellos consiguieron de la posteridad la fama y los honores que otros con menos mérito llegaron a obtener.

Era Valladolid por esta época centro político de la nación. Desde que el Príncipe Don Carlos, procedente de Flandes, entró

(1) En la Epístola preliminar de las obras de Lomas Cantoral dedicadas al Conde de Miranda dice: "Muchas razones ay (Illustrísimo señor) que justamente me obligan a presentar a V. S. este libro, pero entre todas, dos con mayor fuerza. La una es la deuda general que al valor y ser de V. S. se deue como en quien verdaderamente se ven juntas todas virtudes dignas de un ánimo generoso y como yo esté en esto más que todos obligado por las muchas mercedes, que como hechura dessa Casa, assí de V. S. como de sus antepasados he recibido, como quien las reconoce y desea (si posible fuera) satisfacer, ofrezco a V. S. la cosa que más amo y estimo".

Firma la epístola Lomas como *criado* de tan ilustre señor.

en Valladolid el 18 de noviembre de 1517, allí residió la Corte casi de continuo.

Los centros intelectuales de Valladolid eran foco de ilustración y cultura. Su Universidad, de tan brillante historia, continuaba albergando en su claustro a ilustres profesores, y de ella salían hombres que más tarde serían gloria de su Patria. Profesores ilustres, como Rodríguez de Guevara y los maestros Préxano y Victoria daban prestigio a estas aulas.

Los Colegios de Santa Cruz y San Gregorio aportaban un buen contingente de figuras notables, y la fundación del Cardenal Mendoza prosperaba con la adquisición de casas en Valladolid y fincas rústicas en diversas partes de España.

En el último tercio del siglo XVI la poesía vallisoletana había experimentado una reacción favorable. Desde los comienzos de la centuria predominaba el género popular y anónimo, exteriorizado en multitud de romances. La decapitación de don Alvaro de Luna, por ejemplo, fué manantial inagotable que surtió la vena lírica de los improvisadores y copleros.

Las imprentas de la real villa no daban abasto para publicar los libros más variados. Y de las oficinas de Juan de Burgos, de Nicolás Tierri, de Diego de Gumiel, de Arnao Guillén de Brocar y otros impresores salían sin cesar libros de Mena, Medina, Guevara, Oviedo, Ausias March, Boscán y Garcilaso, etc., etc. Pero lo que sobre todo hacía gemir las prensas vallisoletanas eran los libros de caballería: las aventuras de Tristán de Leonís, de Tirante el Blanco, de don Frorabel de Lucea, del caballero Leopolemo...

La villa del Pisuerga—aun no era ciudad—mostraba aquel aspecto de animación extraordinaria a que aluden Fray Antonio de Guevara y Navagiero. Por Valladolid desfilan los más pintorescos e importantes personajes, desde la iluminada Francisca Hernández hasta los intrépidos Fernando Magallanes y aquel extremeño ilustre Hernán Cortés.

Valladolid, ciudad cortesana, era también centro de la activi-

dad literaria y artística. De entre la turba de poetas oscuros y poco afortunados destacan algunos dignos de mención: Antonio de Valcázar, Bernardino Daza Chacón de Valladolid, y adornados de diversos grados académicos, Luis Salado, Portillo, Cepeda y Montanos, maestro de capilla este último, de quien dijo Menéndez y Pelayo que hizo adelantar un paso considerable a la estética musical. Los poetas no faltan, como Damasio de Frías, de exquisita delicadeza; Pedro de Soria y el renombrado Hernando de Acuña, todos ellos elogiados por Cervantes en su *Canto de Calíope,* y por Lomas Cantoral, como veremos al analizar las obras de este poeta.

El grupo de Lomas Cantoral y sus amigos—como designa Narciso Alonso Cortés a estos poetas (2)—no sólo fué una gloria local, sino que ejerció poderosa influencia en la poesía española de su tiempo. Es indudable que estos poetas formaron un núcleo interesante entre los defensores de la escuela italiana o petrarquista, secuaces y fervientes admiradores al mismo tiempo de Garcilaso. Esta es la característica de la poesía de Lomas, poeta que cultiva las coplas tradicionales castellanas, pero con mayor gusto y afición las formas italianizantes, siendo un fervoroso admirador de Garcilaso.

Nos gustaría romper la frialdad narrativa al biografiar a Lomas Cantoral, y apartarnos de los pocos documentos de que disponemos, porque sus noticias carecen de calor humano. Nos agradaría conocer intimidades de su vida, sus pasos por Valladolid, sus andanzas cuando salió "de este reino" y, sobre todo, sus amores. Porque Lomas al menos, sin ser un Don Juan, tuvo que pasar varias veces por la difícil prueba del amor. Al menos, en su poesía amorosa, con todos los tópicos de la época, se trasluce una preocupación de este tipo, y con más precisión refleja un proceso amoroso completo con su momento apasionado, el doloroso desdén y el pretendido olvido y desprecio. En Sevilla quizá Lomas cono-

(2) Alonso Cortés: *Noticias de una corte literaria.* Madrid, Librería de Victoriano Suárez. Imprenta La Nueva Pincia. Valladolid, 1906.

ció al "Divino" Herrera. Lo que podemos ofrecer como testimonio de esta posible amistad es un soneto de Lomas dirigido al vate sevillano, en donde utilizando esta estrofa innovadora, plantea la solución de uno de aquellos problemas amorosos tan en boga en la poesía de los Cancioneros. En este soneto Lomas presenta a Herrera esta cuestión de amor; ¿de qué forma se debe usar al pintar un desdén o un fuego ardiente, y a qué leyes ha de ajustarse —"para que usando de ello propiamente,—lo que tantos pretenden alcancemos?". Herrera, con su pensamiento fijo en Leonor, contestó con cierta vaguedad en otro soneto, que no fué del gusto de Lomas, quien insiste con un segundo soneto donde rebosa el mal humor. Ya insistiremos en este proceso amoroso cuando hablemos del amor, al estudiar la poesía de Lomas Cantoral.

El día 6 de abril de 1576 estaba Lomas Cantoral en Madrid, y fué entonces cuando concedió poder a su hermanastro Francisco de Silva y a Nicolás Muñoz, "procurador de número de Madrid", para solicitar el privilegio y tasa de su libro de poemas. Sus *Obras* (3) aparecieron publicadas en el 1578.

Los medios económicos de que disponía Jerónimo debieron ser escasos, y tuvo que encomendarse a la generosidad de su hermano Mateo, poseedor de una buena fortuna, invertida en parte en obras de caridad y fundaciones religiosas, suscitando varios pleitos familiares. Con este auxilio económico es de suponer que Jerónimo viviera más tranquilo hasta su muerte. Narciso Alonso Cortés nos dice que ignora cuándo pudo esto acaecer, aunque no debía vivir por los años de 1600 a 1606, en que Valladolid, corte de Felipe III, fué testigo de raros y peregrinos sucesos.

(3) Pérez Pastor: *Bibliografía madrileña*, t. III, pág. 415.

II

Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral.

Introducción.

Comienza el período inicial de nuestra poesía lírica renacentista con la innovación métrica italianizante y la escuela petrarquista, junto a los que cultivan los metros tradicionales.

Boscán se adiestra en el manejo del endecasílabo, aceptado por la imposición genial de la poesía de Garcilaso de la Vega.

Esta aceptación del endecasílabo y la rendición al petrarquismo se había logrado no sin resistencia. Cristóbal de Castillejo, poeta de recia inspiración, conocedor del pensamiento y de la estética renacentista, creía que los metros cortos tradicionales en la poesía española tenían aún capacidad expresiva suficiente para satisfacer los nuevos gustos. Conoció Castillejo la métrica italianizante, pero bien dotado para la poesía se resiste a la imitación servil y mantiene su inspiración personal.

El carácter de esta pugna ha sido deformado por la crítica posterior, presentándola como lucha de tendencias literarias diametralmente opuestas, y aun de estéticas distintas, lo cual no puede aceptarse, y ya Menéndez y Pelayo decía que la poesía de Castillejo debe considerarse tan dentro del Renacimiento como la de Garcilaso; la prueba más decisiva contra ese falso antagonismo de escuela es la dualidad que presentan los poetas más caracterizados de la época al cultivar indistintamente los metros tradicionales y las combinaciones del endecasílabo y heptasílabo, siendo en ambas formas idéntico su contenido poético.

Si observamos el grupo de poetas que integran este período de iniciación de nuestra lírica renacentista se nos ofrece esencialmente petrarquista. Menéndez y Pelayo afirma que el petrarquismo constituye un verdadero delirio, una verdadera epidemia en todas las literaturas vulgares (4).

(4) M. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líricos*, t. XIII, pág. 267. Madrid, 1908.

En el fenómeno del petrarquismo, ya hemos tenido ocasión otra vez de señalar, aparte de elementos culturales de la época, la confluencia de tres interesantes corrientes, e igualmente intensas: *a*), el resurgimiento de la antigüedad clásica; *b*), el conocimiento de Petrarca y su *Canzoniere,* y *c*), la supervivencia de la poesía tradicional, trovadoresca y de cancionero, de ningún modo completamente anquilosada durante cincuenta años, como se ha venido repitiendo. Al mismo tiempo, esta poesía de cancionero se ve reforzada por las aportaciones petrarquistas, cuyas esencias trovadorescas son intensas y admitidas por todos los críticos que han estudiado la poesía del cantor de Laura, así como a su vez contiene un caudal clásico nada despreciable (5). Creo que fundamentalmente, debido a esta incidencia de elementos integrantes de la poesía de Petrarca, lo *trovadoresco* y lo *clásico,* es por lo que alcanza a principios del siglo XVI en España y, en general en Europa, tan intensa y agradable acogida en ese mundo renacentista, en donde tanta vitalidad tenía aún la poesía de Cancionero, Petrarca —"el primer hombre moderno", como se ha repetido varias veces—señala la primaveral confluencia de lo trovadoresco incidiendo en el espíritu renacentista.

Esta misma significación encontramos en la poesía de nuestros líricos del Renacimiento, cuyas obras aparecen divididas en dos grupos: uno de poesía tradicional y el otro innovador, y en ambos se descubren los mismos valores renacentistas.

Lomas Cantoral aparece en este momento crítico de nuestra lírica, y en sus poesías advertimos el empleo de octosílabos y endecasílabos, sin preferencia por determinada materia poética; por eso, muchos temas que adoptan el octosílabo vuelven a presentarse adornados de las galas del endecasílabo, y su petrarquismo le llegaba no sólo de las fuentes originales, sino también del magisterio insensible que los grandes poetas ejercían sobre los demás, como Garcilaso, rodeado ya de admiradores y seguidores.

---

(5) Pierre de Nolhasc: *Petrarque et l'Humanisme.* Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes. 2 vols. París, 1907.

Las *Obras* (6) de Jerónimo de Lomas Cantoral aparecen divididas en tres libros, cuyas composiciones pueden reunirse en dos grupos: las coplas castellanas octosilábicas y las italianizantes, en endecasílabos. Estos tres libros, sumariamente, contienen: el primero, las *Piscatorias* del Tansillo, traducidas por el autor; las coplas castellanas, parte de ellas amorosas, dirigidas a Filis, y otras de circunstancias, a ocasiones diversas. El segundo tomo lo integran las composiciones de once y siete sílabas, celebrando también a la misma Filis, y el tercero, composiciones, también endecasilábicas, de circunstancias, y poemas extensos. Remitimos al lector a la nota bibliográfica de estas *Obras,* incluídas y descritas por Pérez Pastor (7) en su *Bibliografía madrileña.*

Libro primero: coplas castellanas.

Se agrupan las coplas castellanas en dos apartados: a), *coplas amorosas,* integradas por cuatro *cartas* extensas, varias *glosas* más breves, y un *canto* bucólico; y b), *coplas diferentes* a sucesos distintos: nacimientos y muertes de personajes reales o nobles, como la *Elegía En la muerte de la señora doña Beatriz de Castro,* hija de la Condesa de Rivadavia; otras poesías están dedicadas a sus amigas, como la ya mencionada y conocida *carta: El autor, estando ausente, a Cristóbal de Mendoza,* junto con la respuesta de este amigo; contiene también dos *epigramas,* uno *En la muerte de una señora;* el otro, *A dos recién casados.*

Las *Cartas* van dirigidas a su dulce enemiga declarándole su amor; en la segunda le manifiesta a Filis, no sin cierto humorismo, el objeto y formá de sus quejas:

---

(6) Las obras / de Hierónimo / de Lomas Cantoral, en tres / libros divididas. / Al Illustrissi / mo señor Don Iuan de cúñiga, Bacan / y Abellaneda, Conde de Miranda / Marqués de la Bañeza, y, señor / de las casas de Bacan y / Abellaneda. / etc. / Con Privilegio / En Madrid / En casa de Pierres Cosin / Año 1578.

(7) *Bibliografía Madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (Siglo XVI),* por el presbítero D. Cristóbal Pérez Pastor, Doctor en Ciencias. Madrid, 1891. 3 vols. (Véase vol. I, pág. 63, núm. 131.)

Así pues no hay razón
para temer, ni culparme
aunque crezca mi pasión,
ea pues dolientes ojos,
a cuando aguardáis, llorad,
lengua mía, comenzad
a publicar mis enojos.

Las restantes estrofas son, efectivamente, una continuada queja, ya del tormento que padece, ya de lo esquiva que es su dama, ya del desdén y los celos. En estas poesías, como en todas las de su clase, son frecuentes las reminiscencias de la poesía de cancionero y abundan los retruécanos y juegos de palabras:

Su contrario es y no él,
quien hace crecer mi queja,
éste es quien mi bien aleja
y *deja* un *dejo* de hiel
que el amor contento *deja*.
..... (8)
Sólo a mi dolor conviene
que el tiempo vuelva la hoja,
que ni por antojo afloja,
ni de antojos nace y viene,
ni antojada es su congoja
..... (9)

En estas poesías de Lomas advertimos entre estos juegos de palabras cierto rasgo humorístico propio de este autor, que cultivó los epigramas con acierto. A veces rompe el continuado suspirar amoroso para dejar traslucir una irónica sonrisa:

Assí que por no quereros
dar antojo, os daba antojos
sino temiendo esos ojos,
no querer daros por veros
en ceniza mis despojos,
que aunque son ojos tan bellos,
su calidad es tan fina
que no hay vista tan entera
que sufra los rasgos de ellos
si no están con vidriera.
..... (10)

(8) Siempre citaremos por la edición de Obras de Lomas Cantoral ya mencionada, fol. 344.
(9) Ob. cit., fol. 35 v.
(10) Ob. cit., fol. 35 v.

Tiene también en este primer libro, como hemos dicho, varias *glosas;* en una de ellas:

Pasaré mis tristes días
sufriendo mortales penas
entre sospechas agenas
y desconfianzas mías.
..... (11)

aparece el verso: "Sin bien, sin vos y sin mí" (12), y que, con ligeras *variantes,* fué de uso frecuente entre nuestros poetas del siglo XV. "Sin mí, sin vos y sin Dios", es un mote antiguo, ya inserto en el *Cancionero general* (13), y fué glosado por Cartagena (14), Jorge Manrique (15), Castillejo, Pedro de Padilla y Gregorio Silvestre, de quien pasó ya modificado a Lope de Vega (16).

Es frecuente desde nuestros poetas del siglo XV glosar canciones tradicionales. Los versos ajenos daban la idea para la composición y ocasión para el ejercicio retórico a que obliga el forzado consonante final de cada estrofa.

Es frecuente encontrar el recurso estilístico de iniciar las estrofas con un verso que se repite son singular constancia y que varía muy poco de unas a otras. Ya lo emplearon los poetas de cancionero, y en Lomas lo encontramos en su primera *carta:*

Quéjome, y no del amor
.....
Quéjome de que ha mil días
.....
Quéjome de que os mostráis
.....
Quéjome de que si os miro
.....
Quéjome de que deviera
.....
Quéjome de que contino
.....

(11) Ob. cit., fol. 27 r.
(12. Ob. cit., fol. 27 v.
(13) *Cancionero del siglo XV*. N. B. A. E. Vols. 2. Ed. Foudché-Delbox, pág. 553.
(14) *Cancionero del siglo XV*. N. B. A. E. Vols. 2. Ed. Foulché-Delbox, pág. 553.
(15) Ob. cit., págs. 22, 251.
(16) "El mote *sin mí, sin vos y sin Dios* glosado por Lope de Vega". Cossío, *Rev. Fil. Esp.,* 1933.

Quéjome de que consiente
.....
Quéjome de que me quejo
.....

En la *segunda carta,* en donde nos dice en qué consiste la locura de amor, emplea este mismo recurso estilístico:

Locura el cebo primero
.....
Es locura de volver de ojos
.....
Es locura el afición
.....
Son locuras sus primores
.....
Es locura un no sé qué
.....

En la *tercera carta,* que comienza *Alma triste, que buscays,* repite este mismo artificio:

Lloremos aquel costoso
.....
Lloremos aquella extraña
.....
Y lloremos la holgura
.....
Lloremos aquel cuidado
.....
Lloremos con la potencia
.....

Estas repeticiones son frecuentísimas en Lomas y muy gustadas por los poetas de cancionero.

Otro rasgo estilístico de las coplas castellanas de Lomas Cantoral consiste en repetir encadenadamente, en una extensa enumeración, la palabra final de un verso para dar entrada al siguiente; así,

el bien convertistes en *mal,*
el dolor en *pena* extraña,
la pena en *llanto* mortal,
el llanto en otro mayor (17).

No hay que dudar, después de la insistencia con que se producen estos rasgos estilísticos en las coplas castellanas, que la poesía

(17) Ob. cit., fol. 474.

de este género de Lomas Cantoral presenta como característica fundamental su recia raigambre en la poesía de los cancioneros. Gusta Lomas reproducir en sus versos lo mejor y más característico de la poesía tradicional castellana, aunque aflore con pujanza su espíritu renacentista. Entre estas poesías, una de ellas, a la que denomina *Canto,* ofrece plena confirmación de nuestras palabras. Este *Canto* de ambiente bucólico, distinto ya de las serranillas y pastorelas, exhala un fino y fragante aroma renacentista, en donde, sin embargo, el octosílabo surge airoso y rápido. Aparece el bucolismo renacentista a la manera italiana o clásica, como las églogas de Garcilaso.

Ya en los primeros versos los motivos renacentistas se multiplican cuando oímos al declinar el sol los suspiros del ruiseñor —Filomena—en la enramada y el susurro de la brisa entre las hojas verdes de la clásica encina:

En tanto que tu manada
harta de yerva sabrosa
en esta siesta reposa,
Philis ingrata y amada,
y en tanto que el sol declina
y Filomena sospira
el blando viento que aspira
por entre esta verde encina.

El pastor se sienta en el verde prado junto a la ingrata Filis, y comienza su triste canto al son de su caramillo. Enaltece los encantos de Filis: la belleza de sus ojos, sus cabellos de oro, sus labios y mejillas, la blancura y dureza de sus pechos, el movimiento alegre de su talle, esbelto como un álamo que cimbrea el viento:

En el álamo figuro
de más altura y belleza
tu singular gentileza,
como retrato más puro
en las flores del jacinto,
tus cabellos de oro rojo
y los rayos de tus ojos
en los de Febo los pinto,
y tu frente espaciosa
imagino en lo que muestra,
a la primera luz nuestra
la despertadora diosa,

tus labios y tus mejillas
en rosas no bien brotadas,
y en color más encarnadas
que aquí puedo referillas.
En la leche tu blancura
y tu pecho, ninfa amada,
en la ladera nevada
de la montaña más dura
contemplo, y en las más bellas
flores azules, sus venas,
tan delicadas, que apenas
quien las mira puede vellas.

Esta composición es una de las más delicadas de Lomas Cantoral, singular por su sencillez y por la facilidad de la versificación. En ella aparecen motivos típicamente petrarquistas, como el comparar y ver reflejados los encantos de la amada en la Naturaleza: plantas, flores, etc., y otros motivos que son lugares comunes de la poesía pastoril, como grabar en la corteza de los árboles el nombre de la pastora querida:

En plantas, hierbas y flores
y en todo cuanto yo veo
pinto tu ser y meneo,
tus gracias y tus primores,
y en los troncos de más lustre
de los árboles más bellos
porque crezca bien cual ellos,
escribo tu nombre ilustre.

Otros versos recuerdan aquellos de la primera égloga garcilasiana, cuando Salicio dice:

No soy, pues, bien mirado,
tan diforme ni feo.
.....

Lomas, ya lo veremos cuando tratemos de sus poesías a la italiana, era un ferviente admirador de Garcilaso, quien ya se había convertido en poeta clásico a quien todos admiran y muchos imitan. Así se expresa Lomas:

Pues bien mirado no soy
tan sin gracia ni tan feo,
ni es tan malo mi deseo
ni de bien tal falto soy.
.....

Este *Canto,* que es una de las mejores poesías del vate vallisoletano, termina así:

¿Dónde vas? Torna a sentarte
mira que es grande el calor,
que no por darme dolor
pretendo fatiga darte,
goza libre de mis quejas
de este viento y fresco *suelo*
que yo llevaré cual *suelo*
a beber a tus ovejas.

En donde podemos observar en los últimos versos otro nuevo artificio: la rima de los versos con dos palabras iguales, aunque de distinta naturaleza gramatical: sustantivo el primero y verbo el segundo.

Termina Lomas Cantoral sus coplas amorosas con tres composiciones breves que pertenecen al género de las denominadas en nuestros cancioneros *comparaciones.*

La técnica de la comparación es sencilla. Para ofrecer una idea más clara de un estado de ánimo se comparan dos términos antagónicos: uno ideal, y el otro resalta por su sencillez y su carácter material, y tanto mejor será la comparación cuanto más opuestos sean los dos términos. Véase este ejemplo de Lomas Cantoral:

Acontece, que en saliendo
uno de la oscuridad,
tiene cierta ceguedad
hasta que va recibiendo
su vista la claridad:
Así yo, que en vuestra ausencia,
en tinieblas estoy puesto,
no puedo sufrir tan presto
como os miro, la excelencia
de la luz de vuestro gesto.

Esta preferencia y gusto que ofrecen nuestros poetas del siglo XV por la *comparación* no pierde su arraigo en la poesía renacentista, y el mismo Lomas nos ofrece algunos ejemplos en sus poesías de tipo italianizante. Así, este pasaje tan significativo de la composición en endecasílabos titulada la *Desastrada historia de Céfalo y Procris:*

Cual suele estar la liebre que corrida
ha sido de los perros y apremiada
alerta, temerosa, y encogida
en parte do no piensa ser hallada
y cuando no se cata está sentida
del cazador astuto y salteada
do antes que se bulla en un momento
ejecuta el efecto de su intento.
Tal está Pocris recelosa y triste
porque no la sintiese su marido.

La segunda parte de este primer libro de poesías contiene las coplas que Lomas denomina *diferentes*. Destacamos: un *Epigrama, A dos recién casados,* que no es otra cosa que un *acertijo,* género también característico de nuestros cancioneros, y que tiene sus raíces en la poesía trovadoresca: los *devinalh*—adivinanzas o acertijos—provenzales:

Con tan igual parecer
juntó el cielo nuestro nombre
que no pudiérades ser
uno sin otro, tal hombre
ni tan perfecta mujer.
Sois tan conforme los dos
y tales os hizo Dios
que si el mesmo no os juntara
Juan sin Ana se quedara
y sin Juan señora vos.

Juega con la palabra *Juana,* cuyas letras están tan íntimamente unidas que no pueden dar dos nombres distintos, *Juan* y *Ana,* porque si se prescinde de *Ana* sólo queda *Ju,* y si se quita *Juan* sólo resta *A*.

En estas poesías están incluídas *dos glosas,* y quizá la única muestra de la vena satírica de Lomas en la composición que comienza: *A mi noticia ha venido.* También contiene una *elegía: En la muerte de la señora doña Beatriz de Castro,* compuesta de veinte estrofas de doce versos octosilábicos, cuyo primer verso es: *Forma o musa sin consuelo.* En la primera parte, toda la Naturaleza manifiesta su dolor por la muerte de tan ilustre dama, Condesa de Rivadavia, y en la segunda parte el poeta se extiende en enaltecer los dones que adornaban a la noble dama; son versos

acertados y con juegos de palabras de exquisito gusto, y en donde paladeamos estrofas que tienen el *bouquet* de los más añosos de nuestros mejores líricos medievales, como Berceo:

Una tierna planta de oro,
una flor jamás tocada
una perla, un tesoro,
una nieve no pisada.

Termina el poeta esta composición encarándose con la Muerte, a quien prodiga todos los epítetos que la tradición poética medieval acumulase sobre ella pasada la primera época de arraigado ascetismo, ya cuando se proclamaba la renacentista alegría del vivir. Así, la Muerte, para el poeta, ha de ser cruda y avara, cruel e injusta. Y, finalmente, al Duero—río culpable de la muerte de tan ilustre dama—le dirige una serie de maldiciones en donde los elementos renacentistas se hermanan con otros medievales. Esta imprecación al río Duero, en términos generales, recuerda las maldiciones y conjuros de *Las Trescientas,* de Juan de Mena:

Ruego a Dios que tu ribera
Sol, ni otra luz jamás vea,
ni goce de primavera
maldita contigo sea
abrase la llama fiera.
Y en lugar de las diurnas
aves que con agradables
voces ceban los oídos,
la cerquen otras noturnas
tristes, negras, espantables
de temerosos sonidos.

Da fin el *Libro primero* con la *Carta que el autor dirige a Christóbal de Mendoza estando ausente,* y la que le envía su amigo en respuesta: el uno se queja del mal de ausencia y el otro del terrible sufrir de los celos.

En esta epístola, después de hablar del terrible mal de ausencia, acaba dando noticias del lugar en donde se encuentra, tierra de tal calaña, a la que critica con acritud; pero lo hace de tal forma, con tal imprecisión, que se hace imposible localizarla. Bien pudiera ser esta ciudad Sevilla, en donde estuvo Lomas, y que por aquellos tiempos alcanzó fama de ciudad en la que se hermanaban

toda clase de vicios, por la vida fácil, la acumulación de ociosos y gente de mal vivir que se agrupaban a la orilla del Betis, ante los galeones cargados de oro que venían de las Indias. Las coincidencias que se observan entre esta epístola y la dedicada *A Phelipe Ortega,* que aparece al final del libro III, podría servir de apoyo a nuestra opinión de que Lomas se refiere a Sevilla. La epístola *A Philipe Ortega* comienza así:

> Aquí (Phelipe) donde por camino
> llano y tendido, el Betis celebrado
> sus aguas lleva al ancho mar vecino.

En estas *poesías castellanas* del libro primero se emplea casi exclusivamente el octosílabo. No usa los versos más breves: pentasílabos, tetrasílabos, trisílabos, etc.; y así, faltan las composiciones más musicales, como los villancicos, glosas breves, etc. Sólo en dos composiciones: una *carta* que comienza *Por la gana que mostráis,* y otro cuyo primer verso es: *Alma triste, qué buscáis,* aparecen versos de pie quebrado, en la primera, en el verso quinto, y en la segunda, en el octavo y onceno.

Paradigmas métricos más frecuentes de las composiciones de Lomas Cantoral, de su primer libro de poesías castellanas.

Título	Primer Verso	Estrofas	Paradigmas
Carta.	Por la gana que mostráys	14	abbbac; abbac
"	Alma triste, que buscáys	17	ababacdecde
"	El gran temor de enojaros	18	abbacddc
"	Ya tal (Señora) me siento	13	ídem
Glosa.	Luego que amor levanto	4	abbabcdccd
"	Amor como quien sabía	3	ídem
Copla.	Claro y conocido engaño	4	abbabcddcd
"	Ya desmaya el corazón	17	ídem
"	Acontece que en saliendo	1	ídem
"	Tan terrible mal recibo	5	abbabecddc
"	Como a niño a quien deshecha	1	ídem
"	Mueve tanto al que se siente	1	ababacdedf
Canto.	En tanto que tu manada	23	abbacddc
Elegía.	Forma o musa sin consuelo	20	ababacdecdc

Las poesías a la italiana.

Los poemas de Lomas Cantoral escritos a la manera italiana están contenidos en el segundo y tercer libros de sus *Obras*. En el primero se encuentran también las *Piscatorias* del Tansillo, traducidas por el autor y compuestas de tres canciones simétricas.

Estas poesías italianizantes podemos agruparlas para su estudio en tres apartados: a), *poesías breves:* canciones, sonetos, sextinas, octava rima, etc.; b), *poemas extensos: Canto al Pisuerga, Los amores y muerte de Adonis* y *La desastrada historia de Céfalo y Procris;* y c), la traducción de las *Piscatorias* de Luigi Tansillo.

Jerónimo de Lomas, nacido ya cuando la polémica entre italianizantes y tradicionalistas había perdido el ardor de los primeros momentos, no tuvo inconveniente alguno en manejar al mismo tiempo el octosílabo castellano y el endecasílabo importado de Italia. Para G. Fucilla, en la división que establece al estudiar el petrarquismo y los petrarquistas españoles, Lomas pertenece a la segunda generación (18). G. Fucilla considera dos generaciones, siguiendo el limitado criterio de las influencias de autores nacionales y extranjeros que se observan en las poesías de los petrarquistas españoles. Los iniciadores de las innovaciones métricas en España se inspiran, sobre todo, en Petrarca y Ausias March; así, Boscán, Garcilaso, Mendoza, etc.; en cambio, los de la segunda generación—Acuña, Cetina, Herrera y nuestro Lomas Cantoral—siguen a los poetas coetáneos de Italia y van olvidando la poesía de Ausias March y de Petrarca.

Aceptamos, en general, la primera parte de esta afirmación, aunque Petrarca no dejó de ejercer una poderosa influencia directa; pero disentimos en absoluto en lo que se refiere al autor de los *Cants d'amor,* autor preferido por Cetina y Herrera (19).

---

(18) "Fucilla J. G. Two Generations of Petrarchism and Petrarchistsm Spain", en *Modern Philology,* XXVII, febrero 1930.

(19) Whiters, A. M.: *The sources of the Poetry of Gutierre de Cetina.* Filadelfia, 1923. Lapesa, R.: "La poesía de Gutierre de Cetina", en *Hommage à Ernest Martinenche.* Page, A.: *Ausias March et ses predecesseurs.* París, 1912.

El intento de situar un autor dentro de una época literaria aplicando la idea de generación habría que hacerlo con gran amplitud de criterio, pues si descendiéramos a pormenores tendríamos que prodigar las excepciones y salvedades, porque por encima de los factores o experiencias generacionales que son comunes se perfilan, sobre un fondo indiferenciado, las aristas agudas y tajantes de las individualidades más poderosas e independientes, que, aun consideradas como excepciones, ofrecen un valor ilimitado.

Jerónimo de Lomas Cantoral pertenece, pues, al grupo de poetas renacentistas vallisoletanos que hemos citado, de los cuales Acuña es el que alcanzó fama mayor y más duradera. Eran todos ellos fervientes admiradores de Garcilaso de la Vega, como podemos ver por la forma con que Lomas elogia al poeta toledano en el prólogo de sus *Obras*. "¿Quién hay de nuestros Españoles, que con verdadera imitación haya seguido las pisadas de aquellos primeros y divinos Poetas? Cierto que si decimos verdad, pocos o ninguno; dexo a parte al illustre Garcilaso de la Vega, que movido de los Italianos, y siguiendo su término con mayor alabanza que otro alguno, en la parte que imita a los latinos fué escelente y divino..." Podemos ofrecer otras muestras de la admiración de Lomas hacia Garcilaso. Al escribirse aquel tan cacareado soneto de un tal Cobos contra el cantor de la *Flor del Gnido,* nuestro poeta contesta con otro, si no bueno, en donde, al menos, muestra su admiración por el vate toledano:

Aquel cuya virtud tu lengua infama (20).

Por si ello aun fuera poco, nos presenta Lomas en sus *Obras* otros dos sonetos, uno en loor de la poesía de Garcilaso:

Como a la primer luz del Oriente (21)

y otro a su muerte:

murió el divino Garcilaso, y junto (22)

(20) Ob. cit., fol. 118 v.
(21) Ob. cit., fol. 119 v.
(22) Ob. cit., fol. 119 v.

No sólo fué Garcilaso el modelo elegido de Lomas, sino también otros autores, como señala Fucilla y nos dice el poeta en su ya mencionado prólogo: "Que soy muy diferente en esta oración de lo que parezco en mis obras, pues en algunas tengo novedad, y en otras imito los castellanos antiguos, y en otras a los italianos modernos, olvidado casi del todo de la imitación griega y latina".

El artículo de G. Fucilla sobre las imitaciones italianas de Lomas ofrece interés en este sentido, pues señala las fuentes más copiosas donde pudo inspirarse. Son siete imitaciones de Petrarca, una de Bembo y dos de Sannazzaro, una de Bernardo Tasso, una de la antología *Delle Rime di Diversi Nobili Huomini et Eccelenti Poeti nella lingua Toscana* (Venecia, 1548), y cuatro de la colección *Y fiori delle Rime de Poeti Illustri, Nuovamente raccolti et ordinati de Girolamo Ruscelli* (Venecia, 1569).

Las imitaciones, a veces, son más bien traducciones, como en el caso del soneto que comienza: *Ponme en la parte do el calor ardiente* (folio 98), de Lomas, y el CXLV de Petrarca: *Pommi ove'l sole occide y fiori e l'erba.*

Otras veces Lomas termina su soneto con un verso de Petrarca, como el que comienza: *Cabellos de oro sobre nieve pura,* que concluye: *gratie ch'a poche il ciel largo destina,* que es el primero del soneto CLIX del cantor de Laura (23).

Fucilla señala también imitaciones de Sannazzaro, como el de Lomas que comienza: *O celos, de amadores duro freno,* imitado de Sannazzaro: *O Gelosìa, d'amanti orribel freno,* que a la vez lo imitaron Acuña, Jerónimo de Mora, Rey de Artieda, Balbuena, Góngora y algún otro, lo cual nos indica que los autores italianos más modernos que Petrarca, y que seguían su corriente poética, fueron conocidos de estos autores; pero la coincidencia con modelos determinados hace pensar que quizá leyeron a estos poetas en algunas de estas obras antológicas que hemos citado, como la que

(23) E. Segura Covarsí: *La canción petrarquista en la Lírica Española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista).* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, págs. 144-157.

de Italia se trajo don Diego Hurtado de Mendoza, realizada por Luis Domenichi e impresa en Venecia en el año 1543.

En Italia, a lo largo del siglo XVI, la corriente petrarquista sufrió serios ataques, unas veces por los clasicistas más puros, como Claudio Tolomei, Alamanni, el mismo Bernardo Tasso, etc.; otras veces por espíritus indisciplinados, incapaces de someterse a cánones preestablecidos o incómodos casilleros, quienes ejercieron esta oposición por sentido contradictorio y el gusto a la sátira, como Nicolló Franco, Francisco Berni y el famoso Aretino; pero nunca fué olvidado Petrarca, y Maquiavelo, Bembo, Galeazzo de Tarsia, Castiglione, el mismo Alamanni, tan clasicista; Verónica Gámbara, Molza, Guidiccioni, Analteo, Caro Fiorentino y otra serie interminable de nombres siguieron su inspiración y alcanzaron algunos fama duradera, y otros, por menos constantes, más limitada, pero lo suficientemente intensa para que sus composiciones figurasen en las antologías poéticas de la época y sus nombres llegaran a ser conocidos por los poetas coetáneos extranjeros. Así debió ocurrir con algunos, como Barbato, Fiorentino, Caro, Amalteo, etc., que sirvieron de modelos a los poetas españoles del grupo de Lomas y al mismo Lomas Cantoral, y que, como es lógico, recuerdan también al modelo original: Petrarca. Por eso, en muchas poesías de estos autores españoles se respira el aire poético petrarquista, mas al querer precisar analogías se nos esfuman esas semejanzas aparentes.

Poesías breves.

Estas poesías a la italiana de Lomas las integran sonetos, canciones, epístolas, sextinas y madrigales, y desarrollan en una continuada línea su proceso amoroso. En el primer soneto con que se abre el libro II nos declara el poeta lo que va a contar en sus versos:

> Lloro mi mal y canto tu belleza
> —ingrata Filis, rara y desdeñosa—,
> tus soles y tu cumbre tan hermosa,
> principio de mi llanto y mi tristeza.

Tus perlas y rubís, tu gentileza,
la gracia de tu rostro, do reposa
el blanco lirio y la purpúrea rosa,
y con ello tu saña y aspereza.

Tu valor alto y tu merecimiento,
tu fuente, y aquel tierno hablar del cielo
que ablanda al corazón más duro, en tanto,

oh bienaventurado, tal intento,
si ya volviesen blandas a mi duelo
las vivas lumbres, que llorando canto.

En los tres primeros sonetos que encabezan las *Obras* de Lomas Cantoral tenemos sintetizado su proceso amoroso. En el primero: *Del lloro inútil, del ardiente juego,* aconseja a los tristes amantes que huyan, sirviéndoles de ejemplo el dolor del poeta, que sufre de la herida de amor. En el soneto segundo: *Diez meses nueve veces han pasado,* señala el comienzo de su pasión amorosa, cuya pena se va acrecentando sin haber experimentado un breve bien. Y en el tercer soneto sintetiza de nuevo la temática de sus poesías amorosas:

Diversidad de males y tormentos,
de efectos, de dolores, de cuidados,
recelos y temores engendrados
de varios y amorosos pensamientos.

Alegres y llorosos sentimientos,
sucesos venturosos, desastrados,
veréis en mis escritos dibujados,
los que de amor seguís los fundamentos.

Bien claro podrá ver lo que aquí digo
el que a la vista entrare del proceso
con corazón a su pasión sujeto.

Que de otro modo, Amor, fiero enemigo,
hará que de mi blanco vaya aviso
el tiro del más diestro y más discreto.

Dedicará Lomas varias composiciones a la descripción de los encantos de su dama, con los tópicos de pedrerías, flores e imágenes que ya empezaban a marchitarse y convertirse en clisés de la poesía amorosa renacentista:

Filis, el sol, el alabastro y grana,
el ébano, el coral, marfil y oro
con que naturaleza, mi tesoro,
y tu beldad, forjó tan soberana
.....
(fol. 66)
Topacios, esmeraldas y diamantes,
turquesas, rubís, perlas, y a esto junto,
rosas, claveles, lirios y otras flores
.....
(fol. 71)

Después va cantando el enamorado Lomas los encantos de Filis. Una vez serán sus ojos:

Son tales estos ojos, que al más fiero
enemigo, de amor duro y altivo,
harán humilde, blando, y tan cautivo
que viva y muera, como vivo y muero.
(fol 65)

La descripción de la amada y su pasión amorosa revisten una forma adecuada a los ideales y gustos de la época:

Del oro más perfecto que se cría
en la felice Arabia, cien mil finas
hebras, y dos estrellas tan divinas,
que oscurecían al sol del medio día.
Dientes de perlas, labios que a porfía
atrás dejaban rosas damasquinas
vi, cuando vi la dulce Filis mía.
Confuso amor de ver tan presto en ella
convertido mi ser, dijo burlando,
locura es pretender lo sobrehumano.
Yo respondí, por sólo el bien de vella,
suma gloria es andar siempre penando,
llorando, amando, y suspirando en bano.
(fol. 69)

El empleo de conceptos opuestos, reminiscencia de la poesía de cancionero, salpica las poesías de Lomas:

Baste pues ya, cruel, verme tendido,
vivir muriendo, en una muerte y vida
mejor que vida, y muy peor que muerte.
(fol. 75)

La canción que Lomas comienza: *Cómo podré jamás, noche, loarte* (fol. 93), es fundamental en este proceso amoroso. Es esta canción el canto alegre del poeta que ve su amor correspondido en

aquella noche inolvidable de infinito logro amoroso. El poeta hace promesa de su constancia de amor:

> No será parte ya la embidia fiera,
> ni estorvos vanos, de perversas gentes,
> asechanzas, desdén, iras presentes
> para estorvar que un punto yo no os quiera.
> (fol. 97)

Son continuados sus votos, cada vez más encendidos, de su constante servir y querer a Filis:

> Firme es el lazo que me está aprentando,
> dura la flecha, y el veneno fuerte,
> no temáis, dulce Filis, de mudanza
> .....
> Por donde quiera firme en sus amores
> mi alma guardará tu imagen pura,
> que a quien de veras ama, nada muda.
> (fol. 98)

Es el momento gozoso del poeta, es el instante breve y fugaz del amor correspondido; pero ya en el soneto que comienza *Cual anda Filomena derramando,* aparece el tema de la ausencia. El poeta se compara con Filomena y Orfeo, pues de la misma forma que ellos—aunque el motivo sea distinto—pasa su vida en rigurosa pena y en mil llantos al verse apartado de su hermosa Filis.

En la canción *Agora que me ofrece el dolor mío* (fol. 100) —que es, sin duda, una de las mejores poesías de Lomas—, canta con voz tierna y sentida el mal de ausencia.

Los sonetos que comienzan: *Filis, tal vez en esta ausencia larga* (fol. 104), *Ni cuando la agradable Diosa Bella* (fol. 105), *Solo me voy pensoso y sin consuelo* (fol. 105 vto.), *Cosa ninguna ya me da contento* (fol 106), y otros más, mantienen el tema de la ausencia.

El temor que el poeta albergaba a causa de aquella ausencia larga se convirtió en realidad, y ya en la canción *Concede, Amor te ruego, al rudo canto,* Filis ha trocado su amor por otro, y el poeta se lamenta de este abandono:

> no hay corazón tan duro
> que baste a no morir en triste lloro
> viendo mi yedra asida en otro muro.

Aparecen las *Eglogas,* en donde Filis y Melibeo, pastores que milagros fueron al mundo de perfectos amadores, rompen tal encanto, y empuña Lomas, en traje pastoril, la zampoña para cantar el tema de los celos y su desesperación. En la primera égloga Melibeo canta llorando los desdenes de Filis. En la segunda, Melibeo sigue su llanto y gime por el abandono de Tirrena. Termina las lamentaciones con un canto amebeo.

He aquí desarrollado el proceso amoroso que sirve de hilo para tejer la temática erótica de la poesía de entonces: amor, logro amoroso, ausencia, soledad y celos. Resulta interesante señalar que la consecución amorosa la sitúa Lomas en la noche, y ello es causa de que Lomas Cantoral sea un apasionado cantor del nocturno.

De algún poeta de nuestro Siglo de Oro (24) se ha dicho, como un aspecto de la temática de su poesía, que era el mejor y más obsesionante cantor de la noche. Leyendo las poesías de Lomas Cantoral estaríamos dispuestos a reivindicar semejante título para nuestro poeta si no hubiéramos tropezado con algunos otros que también son dignos de semejante galardón.

En la canción ya mencionada, *Cómo podré jamás, noche, loarte.* el poeta dirige su *commiato* a la noche amiga:

> Canción, si el sol se queja
> que oscura ya dejé su antigua gloria
> dirásle que de su resplandor claro
> en tu señor, tan caro
> jamás quedó de bien breve memoria,
> y que es forzoso que el honor yo diga
> que aquesta noche a mi reposo amiga.

Hay un soneto curioso, además, por sus juegos de rimas, en donde el poeta nos descubre la causa de su predilección por la noche:

> ¡Ay, nunca vuelva a descubrir al *día*
> el alma, mas perpetua y ciega *noche*
> cubra este fresco valle y sea la *noche*
> a mis ojos, aurora, sol, y *día.*

(24) Zamora Vicente, Alonso: *Francisco de la Torre.* Clás. Cast. Ed. "La Lectura". Madrid, 1946.

Mueran otros por ver llegar al *día*
que yo mil días trocaré a una *noche*
serena, amiga y sosegada *noche*
cual como tú, jamás podrá ser *día*.

Así con Filis, solo a media *noche*
cantaba alegre Melibeo, el *día*
puesto en olvido, por tan dulce *noche*

do ambos creyendo que no hubiese *día*,
embebecidos, se pasó la *noche*,
y descubriólos el contrario *día*.

Estos juegos de rimas son frecuentes en la poesía de Lomas, y así como ahora maneja con cierta soltura los vocablos *día* y *noche*, en otros puede ser *blanco* y *blanca*, como el que comienza:

Sale la aurora colorada y *blanca*
con tierno seno regalado y *blanco*,
huye la oscuridad al rostro *blanco*
y de perlas se ve la tierra *blanca*
....
.....

En el "commiato" de la canción *Por ti, Filis hermosa*, el poeta vuelve a manifestar su preferencia por la noche:

Triste canción, en soledad nacida,
bien estarás conmigo,
que soy de soledad y noche amigo.

Las citas en donde Lomas canta a la noche, o describe un paisaje nocturno, o se encara con la luna para saludarla con muestras de gozo, son numerosas; pero citaré, por último, el soneto que comienza *Santa, amiga noche, que en tu olvido* (fol. 81 r), imitado de aquel de Amalteo que dice: *Notte, che nel tuo dolce et alto oblio*. La temática del nocturno no podemos considerarla como característica de un autor determinado, ni aun en el caso de que tal tema abunde en sus poesías. Es un lugar común de la poesía de la época, y precedente del nocturno, que reverdece con el Romanticismo.

Métrica.

El maestro Juan López de Hoyos, en la aprobación de las *Obras* de Lomas Cantoral, señala ya, aunque sea sólo como argu-

mento de su juicio aprobatorio, el interés que ofrecen las composiciones a la italiana de su autor, refiriéndose, sobre todo, a las formas métricas. Ya hemos visto cómo gustaba de los juegos rítmicos que complicaban la estructura métrica, al componer sonetos con pares de vocablos fijos: *día* y *noche, blanco, blanca;* en otros sonetos reduce este artificio a los dos tercetos: *esquiva* y *vivo,* y *viva* y *esquivo.*

Lomas, ya familiarizado con el soneto y conocida su estructura rítmica, con cierta soltura se permite ensayar estos alardes técnicos.

En cuanto a la métrica del soneto, Lomas utiliza el paradigma más frecuente:

ABBA, ABBA; CDE, CDE

Los cuartetos ofrecen con insistencia el mismo paradigma, pero los tercetos presentan mayor variabilidad.

Distintos tipos de tercetos:

a) CDE, CDE
b) CDC, DCD
c) CDE, DCE
d) CDE, CED
e) CDE, DEC

Lomas Cantoral escribió doce *Canciones:* nueve independientes y tres que integran las *Piscatorias,* traducidas, de Tansillo. De las nueve canciones independientes, varias presentan paradigmas iguales a los de Petrarca:

Lomas.	Petrarca.
Canc. 2.ª: *Por ti philis hermosa*	Canc. 14: *Chiare, fresche, e dolci acque*
A b C, a b C: cddee. DfF Commiato..... DfF	
Canc. 1.ª: *Si yo me declarase*	Canc. 8.ª: *Perché la vita é breve*
	Canc. 9.ª: *Gentil, mia nonna, i'veggio*
	Canc. 10: *Poiche per mio destino*

a B C, b a C: C D E e D F D F F

Commiato..... E eDFDFF Commiato..... D F F

Lomas.	Petrarca.
Canc. 8.ª:	Canc. 17:
Pastor dichoso que del bulgo necio	*Di pensier in pensier, di monte in monte*
Canc. 9.ª:	
Oye del cielo un grito alto y sonoro	

A B C, A B C; c D E e D F F
Commiato..... c D E e D F F

Canc. 5.ª:	Canc. 1.ª:
Un tiempo de consuelo, mi esperanza	*Nel dolce tempo della prima etade*

A B C, B A C: C D F e D F G H H G F F I I
Commiato..... F G H H G F F I I

Otras canciones presentan una estructura casi igual, diferenciándose en algún verso de los petrarquistas, como la canción de Lomas que comienza: *Cómo podré jamás, noche, loarte,* cuya diferencia con la de Petrarca: *Standomi un giorno solo a la finestra,* es el haber añadido un endecasílabo:

Petrarca... ABC, ABC: e DE e FF
Lomas..... ABC, ABC: e DE e DFF

y en otra: *Agora que me ofrece el dolor mío,* se diferencia de la de Petrarca: *Ne la stagión che 'l ciel rapido inchina,* en que dos versos, en vez de heptasílabos, los ha sustituído por endecasílabos:

Petrarca... ABC, BAC: cddce FeF
Lomas..... ABC, BAC: cddEEF eF

El *commiato* de las dos canciones reproduce íntegra la *sirima*

Así, pues, de sus canciones, solamente el de la que comienza: *Concede, Amor, te ruego, al rudo Canto,* se presenta como original:

10 Estancias = ABC, ABC: CDE e DFDF
Commiato = ... E e DFDF

pues la canción VII: *O hembra más terrible,* que forma un extraño paradigma, rompiendo las leyes regularse que rigen estas composiciones:

9 Estancias = abC, c B caDdeeFF
Commiato = ... deeFF

recuerda, en cierto sentido, el movimiento rítmico de aquella otra de Petrarca que comienza: *Qual più diversa e nova.*

En resumen, cuatro canciones tienen paradigmas idénticos a los petrarquistas; en otras dos las diferencias son mínimas, y en las tres restantes hay cierta originalidad:

Canción 1.ª:

Si yo me declarase

11 Estancias = a BC, b A.C: CDE e DFDFF
Commiato = ... E e DFDFF

Canción 2.ª:

Por ti Philis Hermosa

8 Estancias = abC, a bC: edecDFF
Commiato = ... DFF

Canción 3.ª:

Como podré jamás, noche, loarte.

8 Estancias = ABC, BAC: c DE e FF
Commiato = ...: c DE e FF

Canción 4.ª:

Agora que me ofrece el dolor mío

11 Estancias = ABC, BAC: cdd EEFfF
Commiato = ...: cdd EEFFF

Canción 5.ª:

Tu tiempo de consuelo, mi esperanza

5 Estancias = ABC. BAC: CDE e DFGHHGFFII
Commiato = ...: FGHHGFFII

Canción 6.ª:

Concede Amor, te ruego, al rudo Canto

10 Estancias = ABC, ABC: CDE e DFDF
Commiato = ...: E e DFDF

Canción 7.ª:

O hembra más terrible

9 Estancias = abC, e BcaDdeeFF
Commiato = ... deeFF

Canción 8.ª:

Pastor dichoso, que del vulgo necio

8 Estancias = ABC, ABC: cDEeDFF
Commiato = ... cDEeDFF

Canción 9.ª:
Oye del Cielo un grito alto y sonoro
10 Estancias = ABC, ABC: eDEeDFF
Commiato = ... cDEeDFF

En general, y en cuanto a la métrica de las canciones, este poeta se muestra apegado a los tipos tradicionales; su regularidad es absoluta, y aun en los mismos *commiatos* podemos comprobar: *a*), que todas estas canciones tienen remate envio o *commiato; b*), que tres reproducen la *sirima* completa, y seis parte de ella; pero nunca rompen ni la distribución rítmica ni la cuantitativa de los versos que constituyen el sistema de cada canción.

Todas las canciones tienen el verso denominado *chiave,* y los *piedi* guardan perfecta simetría, con la sola excepción de la ya mencionada canción: *O hembra más terrible,* que ya hemos dicho que ofrece un paradigma irregular y extraño.

Creemos que ello se debe a dos motivos fundamentales: en primer lugar, a un sometimiento a los modelos, y también a su falta de cultura clásica, o al menos, como él mismo nos dice en el prólogo de su obra, dirigido a los lectores, al haberse olvidado casi del todo de la imitación griega y latina, lo que le dió menor movilidad para variar y hacer alardes en estos paradigmas, no tratando de conseguir las variaciones que más tarde producirá la influencia de la oda clásica (25).

Las "Piscatorias".

En un curioso artículo de Eugenio Mele habla de la fortuna del Tansillo en España (26), de algunas imitaciones del Tansillo, y entre éstas menciona las *Piscatorias* de Jerónimo de Lomas Cantoral, que son tres canciones a la italiana "que se dejan leer con ardor y gusto", como dice Gallardo en su *Ensayo* (27). Estas tres

(25) Para la métrica de las canciones de Lomas Cantoral véase mi libro, ya mencionado, *La canción petrarquista en el Siglo de Oro.*

(26) *Giorn. Stor. della Le H Ital.* Vol. LXVI. A XXXIII-1915, pág. 284. "Per la fortuna delle Liriche del Tansillo in Ispagna". M.

(27) Gallardo, B. J.: *Ensayo,* t. II, núm. 2.706, coll. 401-16.

canciones tienen la misma estructura métrica y son originales con relación a los modelos petrarquistas, aunque ofrecen los caracteres generales de la canción a la italiana. El *commiato* reproduce la *sirima* en cuanto a la distribución cuantitativa de los versos y su rima.

Las "Piscatorias".

Primeros versos:

1.ª *La tempestad del mar, que ayrado suena.*
2.ª *Qval tiempo aure jamás, que no sea breue.*
3.ª *¡Tú, que de estar te precias apartado.*

Paradigma común:

Estancias = AbC, AbC: cdEEdFF
Commiato = ... cdEEdFF

De acuerdo con Mele, estas tres poesías están entre las mejor escritas por Lomas en forma y metro italiano. En estas tres canciones Albano se lamenta del desdén y desamor de Galatea. Ya conocemos cómo se desarrolla esta temática: al comienzo se describe la tempestad, y dos pescadores buscan refugio en una cueva vecina a la playa; y después, ya el mar y cielo en calma, mientras uno de ellos tiende las redes al sol y recoge las jarcias, el otro pescador, Albano, da rienda suelta al dolor que agobia su corazón.

Queremos señalar también en estas canciones que integran las *Piscatorias* el artificio de concluir las estancias 3, 6 y 9 de la primera canción, y la 3 y 7 de la segunda, con los mismos versos:

Y haz que el bravo mar sossiegue en tanto
que de otro me quexo a ti, con llanto

o con la ligera variante del final de la séptima estancia en la canción II:

Y haz que brame el mar furioso en tanto
que de otro me quexo a ti con llanto.

Este artificio ya aparece en la literatura española con Garcilaso, en su *Egloga primera,* en las estancias que terminan con los versos:

salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Poemas extensos.

Tres son los poemas extensos de Lomas Cantoral.

Uno no tiene título; pudiéramos denominarlo *Canto al Pisuerga;* en él se elogia a la noble ciudad de Pincia en octavas reales, y se hace la apología de los principales ingenios vallisoletanos de la época. Su mayor valor es histórico.

Los otros dos poemas son mitológicos, y en ellos podemos ver que Lomas no había olvidado por completo a los autores latinos, como aseguraba con cierta humildad en el prólogo de sus *Obras.*

Se trata de los *Amores y muerte de Adonis.* Menéndez y Pelayo, en las observaciones preliminares de las *Comedias mitológicas de Lope de Vega,* nos ilustra profusamente sobre el mito de Adonis (28).

La tradición poética respecto de Adonis, la única que los modernos han conocido y seguido, arranca de dos idilios de Teócrito y de uno de Bión. El primero, en *Las Siracusianas,* nos habla de las fiestas de Adonis en Alejandría, y otra vez contó el diálogo de Venus y el jabalí, superado por el *epitafio,* canto fúnebre de Adonis, escrito por Bión con menos serenidad clásica que sentimentalismo romántico.

Ovidio humanizó este mito, despojado por su pluma de reverencia religiosa y sentido simbólico. El mito se transforma en leyenda amorosa. La historia de Adonis enlaza caprichosamente con la de Atalanta e Hipómenes, y ocupa una parte considerable de las *Metamorfosis.* De esta narración proceden casi todos los Adonis modernos, que Menéndez y Pelayo reseña, aunque omite esta muestra de Lomas Cantoral (29), una de don Diego Hurtado

---

(28) *Obras de Lope de Vega,* publicadas por la Real Academia Española. Tomo VI. Comedias históricas de asunto extranjero. Madrid, 1896. Las observaciones preliminares son de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

(29) Menéndez y Pelayo—ob. cit.—nos habla del poema ardiente y carnal *Venus and Adonis* (1593), de Shakespeare, con espléndidas orgías de color, como la pintura veneciana; de *La Mort d'Adonis,* de Lafontaine (1650) y del *Adone* (1623), del caballero Marino, en 20 cantos y más de 40.000 versos; en España cita la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta,* de D. Diego de Mendoza, que fué en su opinión quien

de Mendoza, poeta de su época y escuela, muy conocido y admirado por sus coetáneos.

Este poema es de "versificación muy robusta", y sigue también de cerca el relato ovidiano, aunque bien pudiera haber conocido el poeta algún otro poema en donde inspirarse.

El otro poema mitológico de Lomas es el denominado *La desastrada historia de Céfalo y Procris,* en octavas reales. Trata de la fábula mitológica de Céfalo, Procris y la Aurora, que Ovidio narró dos veces: la primera, en el *Ars amandi,* aconsejando a la mujer enamorada que no se deje engañar fácilmente por vanas apariencias; la segunda en el libro VII de las *Metamorfosis,* donde se pone la narración en boca del mismo Céfalo. En la primera,

---

la introdujo en el Parnaso español, pues cree posterior un romance artístico inserto en el Cancionero General de Amberes de 1557, que comienza:

"A caza va el lindo Adonis".

El italiano Girolano Paraboxo escribió también su poema sobre la fábula de Adonis. Entre los españoles que cita Menéndez y Pelayo después de D. Diego Hurtado de Mendoza sobresale Juan de la Cueva por su poemita *Llanto de Venus en la muerte de Adonis;* la *Fábula de Myrra,* de D. Fernando Afán de Ribera Henríquez, Marqués de Tarifa (1631); la *Fábula de Adonis y Venus,* en silva de Alonso de Batre, conocida por la cita que de ella hace Montalbán en su *Para todos;* el poema *Venus y Adonis,* en octavas de D. Juan de Moncayo y Gurrea, Marqués de San Felises (1652), quien también compuso el *Poema trágico de Atalanta e Hipómenes* (1656).

Con el nombre del Conde de Villamediana se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional rotulado *Poesías varias de poetas españoles ilustres* siete considerables fragmentos de una fábula de Adonis, en *canción informe,* o sea en silva. Menéndez y Pelayo duda de la paternidad de esta obra y cree que mejor que a Villamediana podría atribuírsele a Pedro Soto de Rojas, en cuyo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* se insertan también fragmentos de un poema de Adonis; pero no fundamenta Menéndez y Pelayo sus conjeturas.

El Canónigo D. José Antonio Porcel, hablista abundante y versificador muy celebrado en nuestro siglo XVIII en la *Academia del Trípode,* en Granada, y en la del *Buen Gusto,* en Madrid, tomó pie de la fábula de Adonis para componer, con título y forma de *Eglogas venatorias,* un largo poema que vió la luz en la rica y selecta colección de la poesía castellana del siglo XVIII—tomo LXI, B. A. E.—del Marqués de Valmar, D. Leopoldo Augusto de Cueto. El *Adonis,* de Porcel, consta de 4.500 versos, en donde no solamente aparece la fábula de Myrra y Adonis, sino también la de *Céfalo y Procris,* y otras.

Otras obras cita Menéndez y Pelayo en donde se trata el asunto de Adonis: *Ocios poéticos,* de D. Ignacio Alvarez de Toledo; los *Donaires del Parnaso,* de D. Francisco Nieto y Molina; *Les amours de Venus et d'Adonis,* de Mr. Devisse, y la ópera *Venus y Adonis,* de Juan Bautista Rousseau; y por último, nos habla del *Adonis y Venus,* obra dramática de Lope, y de la zarzuela de Calderón *La Púrpura de la Rosa.*

el cazador Céfalo, agobiado por el calor, se acoge cerca de una fuente sagrada en los purpúreos collados del Himeto; allí, solo, sin perros ni criados, descansa en el césped e invoca el *Aura* con tiernas palabras. Alguien movido de mala voluntad e interpretando equivocadamente este lamento, lleva la noticia a Procris, quien juzgándose engañada por su marido cae en la trágica tortura de los celos, desgarra sus vestidos, se hiere el rostro con las uñas y corre por los campos azuzada por los celos. Llega al lugar en que su marido descansa, y allí está Céfalo invocando el Aura. Comprende Procris su error, y cuando llena de alegría mueve las hojas para ir a lanzarse en brazos de su esposo, éste, creyendo sentir los movimientos de una fiera, lanza contra ella su mortífero dardo. Procris muere bendiciendo la mano que le ha herido y consolada en su agonía por el amor correspondido de su esposo.

Más complicada es la leyenda en las *Metamorfosis*. Allí la causa de la catástrofe es el amor y la venganza de la Aurora, que arrebata a sus palacios aéreos a Céfalo; pero se ve desdeñada por él, que entonces más que nunca se ha inflamado en amores de Procris, con quien hacía poco se había unido. La Aurora hace concebir a Céfalo infundados celos, quien trata de probar la fidelidad de su esposa, y al verla flaquear huye a las selvas, donde, víctima a su vez Procris de los celos por el error producido por la palabra *aura,* muere herida por el mismo dardo que ella había dado en prenda de amor al gallardo cazador.

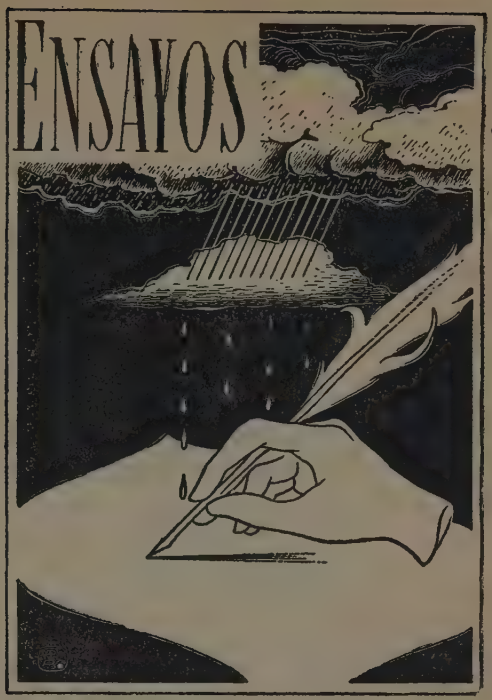
Es también Menéndez y Pelayo (30) quien nos habla de la utilización de este mito en la literatura; pero, a pesar de la profusión de noticias, no cita la fábula de Lomas de Cantoral: *La desastrada historia de Céfalo y Procris.*

---

(30) Menéndez y Pelayo—ob. cit., pág. LXXII—nos habla de la comedia mitológica de Lope de Vega *La Bella Aurora.* Calderón volvió a tratar este argumento en su *fiesta cantada, Celos, aún del aire matan* y la parodia *Céfalo y Procris* (1639); Porcel, ya citado, en la cuarta y última *egloga venatoria* de su *Adonis.* Entre los *poemas* jocosos destaca el de Diego Antonio Rejón de Silva. En el teatro de ópera, Julio Caccini con *Il rapimento di Céfalo* y Nicoló da Correggio con su *Favola di Cephalo.*

Además del carácter poético general de esta fábula de Ovidio, nos induce a pensar en su elección por Lomas Cantoral el hecho de que en ella se encuentran reunidos los temas más amados de la poesía de su tiempo, y de las del autor en particular: es el amor, a veces no correspondido; el mal de ausencia, la infidelidad amorosa, los celos y, por último, la muerte de la amada.

Esta es la obra de don Jerónimo de Lomas Cantoral, poeta petrarquista olvidado de nuestro siglo XVI, que bien merece el recuerdo y estimación de la posteridad, que con tanto empeño buscó.


ENSAYOS

La dramaturgia de José Camón, por F. Maldonado de Guevara.

Una indagación en el quehacer poético de Entrambasaguas, por Sebastián M. de la Nuez.

Filmoliteratura. Sobre la técnica literaria del guión cinematográfico, por Joaquín de Entrambasaguas.

LA DRAMATURGIA DE JOSE CAMON

POR
F. MALDONADO DE GUEVARA

La obra trágica de José Camón Aznar (1) no ha arraigado aún en el solar que necesita y merece. Requiere otros aires y otros espacios. Y los encontrará, siquiera esta seguridad de mi presagio envuelva una contemplación amarga y desabrida cuanto a las posibilidades de este nuestro solar que nos sustenta, y que a hombres como el autor de esta insólita y fascinante dramaturgia les incita a volar "sobre las sirtes y los hiperbóreos campos", como diría Horacio; es decir, por sobre todas las condiciones temporales que le presionan. Y que, hasta ahora, le han mantenido alejada de los escenarios.

¿Qué dramaturgia es ésta? Es, como toda la auténticamente trágica, la del "no matarás". Pero este anticipo, para resolverlo, requiere una perentoria meditación.

Eternamente sonará la palabra del Salmista, recogida más tarde por San Pablo, la palabra poco decidera, y profunda, y sin máscara: "Todos mienten". Mateo Alemán, y tras él Federico *el Grande,* trataron de dilatarla en actitud de fraguar un sistema antropológico, y añadieron: "Todos roban".

Y, a la postre, Dostoyewski, con clamor inverecundo, dijo: "Todos matan"; y lo dijo con expresión más abrupta aún: "¿Quién no ha deseado la muerte de su padre?" (2).

---

(1) José Camón Aznar: *Tragedias.* Espasa-Calpe. Madrid, 1952.

(2) Heinrich, el personaje de Sartre, dice: "Todos los [hombres] no tienen el albur de matar; pero todos lo desean". (Sartre, *Le diable et le bon Dieu*).

Los tres enunciados son la premisa *expresiva* del imperativo moral "no harás", y en los tres nos asalta el horror de quien creyéndose con derecho de titanes a superar el imperativo de la negación y a arrojar la máscara del hombre, tratan de alcanzar en la reacción inmoralista la imagen y semejanza de los dioses.

Sobre estos tres enunciados se funda toda dramaturgia. El "todos mienten" o "todos ficcionan" origina el drama cómico; el "todos roban", el drama religioso; y el "todos matan", el drama trágico. Y los tres están, ya de antemano, acuñados y mocionados, en escena palpitante y definitivamente teológica, por el gran drama de los primeros capítulos del *Génesis*. La primera madre fué ladrona, el primer padre embustero, el primer hijo homicida.

El drama religioso reproduce en acción el robo del fuego de los dioses *(Prometeo)*, o el robo de la honra de la mujer *(Don Juan)*, o el robo intentado del secreto de Dios *(El condenado por desconfiado)*. El drama religioso acciona y fabuliza también la antítesis del robo: la abundancia de los dones de Dios y la resistencia del alma a acudir a la llamada de la gracia *(El villano en su rincón)*.

El drama cómico eleva el dolo y la mentira (y también el "dolo bueno" y el "mendacium necessarium") a la categoría de tema escénico *(Tartufo, La verdad sospechosa)*; y queda fijada, en el seno de la comicidad, la terrible entraña dramática. El "dolo bueno", por su parte, es la musa de la comedia moral: el aprovechar deleitando, simulando y ficcionando.

El drama trágico es el drama titánico del superhombre que, como hemos dicho, cree arrojar la máscara del ente finito, y la caricatura del hombre, con arrogarse el poder sobrehumano de victimar al hombre y de empinarse el uno sobre los muchos.

En los tres casos (salvo en las figuras correspondientes antitéticas) aparece el espectro de la sanción moral negativa, que dice: NO.

El drama, al que lleva Camón Aznar su ímpetu natural poético, es el trágico. Y aquí es necesario anotar la condición histórica, el estilo epocal.

Gerardo Diego, el poeta polimorfo y siempre gran poeta en todas las aventuras, ha llamado a Camón "escritor barroco". Tiene razón, aunque no fija la precisión epocal.

Y Unamuno, hablando de *El Héroe,* lo proclama al frente de la primera edición de esta tragedia, al decir que hay en ella "un empaque barroco, más aún que helénico, y acaso alejandrino, como corresponde al héroe de *El Héroe,* que es Alejandro Magno. Y aun más que románico lo llamaría yo romano-ibérico y, en cierto sentido, senequiano. Leyendo *El Héroe* se me vinieron a las veces a las mientes pasos de Séneca, cuya *Medea* traduje hace poco más de un año".

El barroco pertenece al gran siglo saturnio de la sustancialidad. Este giro eónico se cuenta por milenios. Todas las culturas de Oriente y Occidente lo representan y entrañan. El hilo permanente que urde el tejido multisecular vibra y reposa por la fe de los hombres en esencias eternas que, con su presencia operosa, posibilitan la historicidad.

La esencia eterna, agitando la materia histórica, define la sustancialidad. La historia se resuelve en el péndulo de los estilos que va de la actitud espiritualista a la actitud relativista y situacionista que suele llamarse naturalismo. Pero el péndulo no es mecánico, sino valórico, y la acentuación espiritualista y sustancial ha primado hasta estos nuestros días climatéricos sobre la materialista. Estamos en el punto de giro más grave de la eclíptica.

Este nuestro—todavía nuestro—gran siglo saturnio es lo que llama Weber *(Kulturgeschichte als Kulturgoziologie,* 2.ª edición, 1950) la época del Tercer Hombre, la que sigue a la época mágica (Primer Hombre) y a la mítica (Segundo Hombre). Los estertores del Tercer Hombre, que estamos viviendo, anuncian ya los horrorres del Cuarto Hombre, desintegrador de toda sustancia, negador de toda esencia, vacilante sobre la mera historicidad situacional y relativa. Libre y responsable de su propia ruina. Este Cuarto Hombre es el que amaga la desintegración de la sustancia familiar, de la sustancia nacional y religiosa, y de la—a pesar de él—

inalterable esencia humana. Es el hombre que—siempre libre—puede rebelarse contra el plan divino inviolable, pues a la postre —volente, nolente—será su libre ejecutor.

El hombre barroco, vencedor eventual del naturalista hombre humanístico, restaura la fe en la sustancia, y aquí fué donde pudo decir al mundo su única palabra el hombre español. Tras el barroco surge la eclosión de los estilos naturalistas de la Ilustración, dominados, cada vez de un modo más provisional, por el sentimentalista hombre romántico. Sentimental quiere decir que "pugna por lo sustancial".

Y frente a los acometimientos posteriores del positivismo y del socialismo, por los que el naturalismo ya se presenta indomable, impone su presencia Federico Nietzsche, que, aceptando todas las contradicciones, blande frenético la fe en la sustancia biológica y antropológica del Superhombre.

Nietzsche marca con su sello un estilo epocal—el sustancialismo biológico—que abre la compuerta al expresionismo, al profundismo, al intrarrealismo y subrealismo, que se debaten en el arte contra un abstraccionismo naturalista, fautor de una desintegración paralela a la de la ciencia, la política y la técnica. He ahí el portillo por donde se puede observar la afinidad del barroco con movimientos de pensamiento muy activos—y combatidos—en nuestros días.

El hombre de Camón es el titán superhumano—no teratológico, como el Polifemo de Góngora—, es el hombre de Nietzsche, para quien la palabra "inmoralismo" sólo significa la negación de la moral tradicionada. El sujeto de la Voluntad de poder, el que alberga en la contradicción el sentido de la sustancia: es el Héroe de Camón, que mata al hombre y se mata a sí mismo para salvar al hombre.

Quiero recordar la impresión que me produjo—Salamanca, 1932—el conocimiento de *El Héroe,* la tragedia que encabeza el volumen. La impresión, más que de contraste, fué de sorpresa. No es que advirtiese una contrariedad entre el ser físico,

social y cultural del poeta y la obra genial poética. Es que en la sorpresa hube de achacar a mí mismo la simpleza de la misma sorpresa, y para no perdonarla. En la convivencia, presidida soberanamente por el maestro Unamuno, Camón no rebasaba las líneas de una comunidad basada en la admiración y en el amor. "Mais il avait du génie".

Había aleteado sobre nosotros, con envoltura atmosférica, una creación poética, y apenas nos dábamos cuenta de que departíamos todos los días con su creador en el cogüelmo de su felicidad y de su silencio. "Geheimnisvollgenug". Entonces hubimos de conocer a Camón para siempre. Veíamos cómo las imágenes agitadas en cualquier escena, en cualquier parlamento de *El Héroe,* podían nutrir a toda una generación de poetas: imágenes rebosantes de un caudal poético, señor de sí mismo en el ansia de afirmarse y de no perecer.

Pero *El Héroe*—drama trágico y no religioso—está animado de un sentido religioso que procede de la misma historia de Alejandro. Séame lícito copiarme a mí mismo en un pasaje escrito hace algunos años *(La Maiestas cesárea en el "Quijote".* Madrid, 1948):

"Alejandro, conquistado Egipto, y seguido de trescientos de los suyos, se dirigió al oasis y templo de Zeus Ammonio, a través de grandes trabajos y de un desierto efectivo y simbólico. La sed espantosa era prenuncio de la fe que le había de refrigerar. Primero, errantes; después, conducidos por dos cuervos augurales. El sacerdote más anciano, al recibirle en el atrio, inció el coloquio liminar:

"El Sacerdote: ¡Salve, oh hijo!"

"Alejandro: ¡Amén, oh Padre! Tu hijo quiero ser. ¡Dame el imperio del mundo!"

"El sacerdote, en verdad, quiso saludarle con un *paidion,* diminutivo de país; es decir, lo que, en realidad, quiso proferir en su salutación fué: "¡Salve, hijito!" Pero, por deficiencia del griego que hablaba, en lugar de *Paidion,* hijito, dijo *Paidios,* o sea "Hijo

de Zeus". Alejandro agarró tenaz la palabra por la mano del error y del equívoco, con el destino portentoso de proclamar su propia divinidad. Con ello acabó la mayor proeza de toda su vida. Realmente, el relato, por su profundo sentido, es emocionante".

Es religiosamente emocionante. Hijo de Dios. Esta es la profecía que a la par, y antes que las Sibilas, podía hacer el paganismo del advenimiento del Hijo de Dios. Ahora podemos ver cómo la "proskynesis", la prosternación que Alejandro exigía con rigor cultual y divino, alberga un sentido religioso y precristiano que nos llena de caridad y de pavor.

Como *El Héroe,* el *Rey David* de Camón es otro titán, titán broncíneo, quiero decir de la Edad de Bronce, y, por tanto, más conmovedor y fascinante. Cree también este titán broncíneo que, matando, puede quitarse la máscara y la caricatura del Hombre caído para asimilarse la imagen propia de Dios, su Señor. Y esto tiene también un profundo sentido religioso, porque David, decesor por la carne del Hijo de Dios, fué siempre en toda su grandeza y su imponencia broncínea, el "siervo de Dios", sentimentación más auténticamente precristiana que la de Alejandro. Y es que la voluntad de poder es más propia de siervos que de Señores, y lo propio de los Señores es la renuncia: la renuncia puesta hacia el hito que marca el poder de todos los poderes. Esta cavilación nos lleva a anotar dos casos excesivos y extremos: la aristocrática renuncia total de Buddho, que niega la apetencia del mismo Nirvana, en virtud de un "desprecio del desprecio", y la servil y total *libido dominandi* de Nietzsche, que no admite servidumbre ninguna, con lo que quita alas y resistencia al mismo poder. El caso de Buddho, como el de Nietzsche, se llama literalmente "ateísmo" e impotencia efectiva, fundados en una teórica negación y en un Superhombre teórico.

No así el Alejandro histórico, ni el David histórico, ni el Alejandro y el David de Camón, los cuales se mueven—claro es que trágicamente—sobre un trasfondo religioso que les presta toda su fuerza, la cual, en rigor, no es ateísta. En ambos está presente la

sustancial concepción del Hombre del pecado. Buddho niega la sustancialidad y la visión del pecado, detenido morosamente en la del "error de la vida". Nietzsche admite la contradicción como supremo valor para eliminar el pecado, y trata, en vano, de afirmar, sobre la negación, una nueva sustancialidad.

La musa de la matanza anima feroz el drama trágico: musa del homicidio y del suicidio. Así fué siempre en el instinto y la sensibilidad trágica del hombre, a vueltas de la libertad, que sólo es libre ante el imperativo del "No matarás". Y Camón ha sabido llevar estos núcleos existenciales a sus dramas de manera imponente:

Alejandro.

"He sentido el cadáver de Efestión caer sobre mis entrañas. Y mi destino no ha vuelto siquiera la cabeza, y sigue impávido esperando que esta soledad, que ha ahuyentado a cielos y tierras, se cuaje en algo que lo haga cabalgar otra vez."

Más se acusa este terror en el hombre broncíneo, en David, en el punto en que se hunde en el Scheol, donde ha de dejar de ver al Señor de sus amores y de su enternecida servidumbre; y mata y compagina su voluntad de matar con su voluntad de siervo:

David.

"Escucha mis últimas órdenes (¡oh Salomón!). No dejarás que encanecido baje a la tumba Joab, mi general. Sangre injusta hay en sus manos y en sus sandalias. Con su mismo puñal lo matarás. Sobre mi casa han caído las maldiciones de Semeí. Profeta de Dios era, y yo no le puedo dar muerte. Pero tú no le absolverás. Gozo de mis días era tu hermano Adonías. Nunca le entristecí diciendo: "¿Por qué haces así?" Pero él se rebeló, y con sangre en el rostro lo bajarás a la sepultura. Tampoco a Abiathar perdonarás."

El eco de estas matanzas sonará en el lector después de escuchado, y como una obsesión le acompañará en su soledad: que tal

es el brío poético y trágico que alientan, y así ha de ser por obra del poeta de un drama auténticamente trágico.

Y esto en los albores de una época que a las colosales matanzas técnicas trata de suprimirles el sentido trágico, después de haber perdido el sentido sustancial. El sentido trágico es, en efecto, propio del pensamiento predicativo del Logos, y desfallece a las intimaciones del pensamiento funcional propio de la física. Pero sírvanos de consuelo que todas las categorías son esquemáticas. Y así como el hombre predicativo sigue siendo mágico y mítico, el posible hombre funcional seguirá siendo sustancial y predicativo, y mantendrá anchos senos en su espacio interior para que, junto a la técnica, y por cima de ella, perdure su sensibilidad por las obras del arte.

El *Rey David* es la obra capital de Camón, entre las dramáticas. Menester es que nos detengamos ante ella. El ejercicio iconológico, iniciado en *El Héroe* libra aquí, dentro de un nuevo equilibrio, su triunfo fastuoso. La perfección de medalla de las imágenes es, al primer movimiento, huidiza, pero advierte al contemplador que ha de pararse. Este *siste, viator* se refiere a la plenitud y a la perfección misma.

Entonces surge la acribia impoluta de la hechura diamantina, y vemos que "los ojos redondos no se saben cerrar de tanto mirar al horizonte". Este lenguaje poético posee un vigor lapidario y escultural, y una firmeza de ornamentación arquitectónica, como hasta ahora no se había gozado en España. Son, además, imágenes quemantes que explayan fuerza de demiurgo para crearse y estructurarse.

Si hemos de dar nombre perentorio (y, por lo tanto, no logrado) a la iconología expresiva de Camón, diremos que consiste en un expresionismo normativo con empaque de bulto. No se entrega a la delicuescencia daltónica de los matices. No incurre jamás en el absurdo. "Las almenas están erizadas de espanto", y "las entrañas son pájaros presos", y las voces no son estrellas, sino "temblorosas como estrellas". En esta concesión al perfil

eterno de la visión humana, veo yo el prez más eminente alcanzado por el poeta, en quien toma nueva vida el antiguo aforismo: *clara non sunt neganda propter obscura, nec obscura mutanda per absurda.*

Según el rigor de mi clasificación, el *Rey David,* a pesar de los ecos y de las entonaciones, no es drama religioso, sino trágico. El drama religioso es el de la pura creatura teológica. Es el Hombre, es la Mujer. El *Don Juan,* de Tirso, al sentirse requerido y preguntado, responde: "¿Qué ha de ser? Un hombre y una mujer". Así en el poema de Milton. El drama trágico, en cambio, es el del poder, es decir, no el del Hombre, sino el del Nombre del hombre. Posee una trascendencia étnica, nacional y demótica. El Héroe arrastra al pueblo. El Alejandro y el David, de Camón, son caudillos de pueblos. El protagonista de *Los Fuertes,* de Camón, Oscar, opera atado a su estirpe.

He de insistir en el alma broncínea de David, y del David de Camón, Los titanes de este metal, como los homéricos, se alzan sobre el suelo a la par del plano histórico que acusa ya la invención de la escritura; pero no escriben, ni dictan; mandan. Esta grandeza imponente, que lleva a los poetas a cantar y a danzar antes que a dictar, les encumbra sobre todas las figuras del titanismo moderno vestidas del ropaje de la filosofía, y, a veces, como el Mefistófeles del *Fausto,* de la hopalanda de los intelectuales. La grandeza broncínea de David, de Zarathustra, de los Presocráticos, es expresiva con la mano, y a veces con la espada. Y es muda para los matices y para la *vaghezza,* como el bronce de Rodín que, al romper a hablar, se deshace a sí mismo. Como el titanismo, término usual, conserva una entonación teológica, antes que titanes o demonios, los llamara gigantes.

El *Rey David,* como decesor carnal del Mesías, goza en el drama, con insinuación feliz, de una proyección mesiánica y redimitoria, es cierto; pero tengamos en cuenta que el pecado es común al drama religioso y al drama trágico, y que los ecos teológicos del David se alargan ondulantes en un mar de sangre que llega

hasta nosotros. "De tus cantos saldrán las palmas para alabarle (al Mesías); de tus costados, la raza que ha de gotear sangre eterna". La dimensión de lo histórico, a vueltas con la sustancialidad, marca la linde que separa uno y otro linaje de creaciones en la dramaturgia; que, en efecto, lo mítico es religioso, y lo histórico es trágico.

El *Rey David* es la tragedia del pecado y de las matanzas, que tiene en España un precedente, Séneca, nuestro Séneca. "Yo cantaré a David (dice Egla) con *sus delicias,* en cuyo centro el destino ha dispuesto siempre algún crimen". Crímenes, fratricidios, incestos, adulterios, apestados y espectros, rodean y sostienen la entelequia davídica en el ansia por el poder, que es el titán broncíneo: ansia que se escinde de todos los rumbos marcados por el Mesías profético y estirpal que llega continuo hasta el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo. En el libro de la Sabiduría, las *delicias* de Dios están puestas en el juego, "en jugar con los hombres". He aquí cómo el drama cómico, que está en el centro de la dramaturgia, alarga su mano y su dedo índice hasta el mismo núcleo del drama religioso.

Pero si el Hombre es la Voluntad de poder, la Mujer es el Poder efectivo. Y el hilo de la carne que, por un dédalo de generaciones y de crímenes, conduce esa Voluntad, hasta la poderosa Noluntad, hasta la mansedumbre del Cordero, es la Mujer. Poder efectivo, y no trágico, porque Betsabé, con todas las mujeres en el drama puramente trágico, quedan encogidas por el aliento del titán, que no tolera más protagonista que su voz estentórea. El héroe trágico es siempre un Solitario, y no nos extrañamos de que el Solitario Zarathustra carezca de sensibilidad para la mujer, de la que no se acuerda más que para disciplinarla; y, colgado el martillo, para disciplinarla con un látigo.

El tercer drama trágico de Camón, *Los Fuertes,* surge, frente a los dos anteriores, como un Anti-Nietzsche. No obstante, es un drama desolador. Camón tiene la audacia de repristinar el tema esquileo-shakespeariano y la originalidad de divertir sus esencias y de convertir sus destino.

Hemos hablado anteriormente de dos extremos, Nietzsche y Buddho, como casos-límite de la *libido dominandi,* y de la inerte impasibilidad absoluta, que niega la misma *libido ambiendi.* Pero aquí Camón, más que lo específicamente budista, recoge la gran tradición del Epos indio, y la figura del Príncipe Krishna, que, a la vista de la batalla, y de las matanzas inminentes, quiebra el arco y las flechas, y tuerce el eje de la voluntad. Detrás de Nietzsche parece surgir Schopenhauer.

Camón reacciona contra sus tragedias anteriores, y lo hace en forma, y con brío de tragedia. Un pavor y un regusto de sangre fría y caliente ofusca todo el decurso temporal de la obra, y el mismo héroe, no agonista, sino anagonista, se entrega, no al suicidio, sino, como víctima, a la misma matanza.

Oscar, mentido Hamlet, visea la muerte, Señora de los mundos, columbra, junto a la muerte, los poderes del mal, su particionero. "Las armas caen de mis manos", dice con gesto nihilístico, como Krishna, quebrando su arco. Oscar no opone resistencia al mal, pero no como Tolstoy, seguidor de Cristo, para superar al mal, sino para dejarle campear y que aniquile o se aniquile.

Jamás se ha poetizado un programa trágico más desolador e irritante para el varón religioso, y con lenguaje y figuras modernas que pronuncian la desintegración de las ideas tan resolutiva como la corrupción de los cadáveres. Y en el borde mismo de la desintegración de los estilos del arte. Es el drama del ocaso de los héroes. Pero el mal es un mal sustancial, o sea algo que sigue ligando a Camón con los estilos sustanciales: con el barroquismo, con el profundismo, con el titanismo, con la misma renuncia titánica.

Por la radical y metafísica decepción que produce, yo me figuro a la masa espectadora, enloquecida por el vigor y la fascinación poética de Los Fuertes, y asaltando el teatro para dilacerar a los actores y a las palabras.

La evolución que implica este drama es en Camón sólo un trán-

sito, y éste mocionado por un drama cómico—que no religioso—, el delicioso auto del *Pozo Amarillo,* con San Juan de Sahagún como protagonista. No por tratarse de una hagiografía, ha de ser drama religioso, en que por fuerza han de aparecer titanes y demones, pecadores arrepentidos, y, en suma, el triunfo de la gracia. El drama religioso no es cómico, ni tampoco es trágico, porque el agonista no se aniquila a sí mismo, sino que sufre el castigo de su culpa. Y este castigo lleva la paz al espectador.

El Milagro del Pozo Amarillo es un drama, pero es, en su esencia, un drama cómico, porque desarrolla, junto al milagro auténtico, el tema de la ficción, del *pium mendacium* del "dolo bueno". El protagonista triunfa y hace triunfar el bien, no sólo por el milagro, que es vida, sino por una gesticulación circense: haciendo del chocarrero y del loco, del loco de Dios. "Todos mienten", pero el discreto bobo del circo finge para sacar verdades, y el Santo del Pozo Amarillo finge para la roboración de la verdad, para la conversión de las almas.

Por este camino, por este tránsito, podría llegar Camón al drama religioso, única categoría que aun no ha tocado.

El drama es ficción, y el drama cómico desarrolla la ficción por excelencia. El drama cómico es propiamente "la farsa". Está situado en el centro de la dramaturgia, y constituye la raíz común del drama religioso y de la tragedia. Es el reino patrimonial de la imaginación, y es la imaginación trascendental la que moviliza la sensibilidad a un costado, y la apercepción conceptual a otro.

Si Camón se decide a esto, y suelta las cadenas de Prometeo, apoyado en la trascendencia, verá como ésta transfigura portentosamente todas las cosas, todos los acordes, todos los comportamientos, todas las visiones. Y cómo hermana la ambición con la humildad. Su mismo héroe, Alejandro, acudiendo al epílogo, se quedaría atónito ante las ambiciones cósmicas del sujeto humilde que hace violencia a los cielos y a la tierra para apoderarse carismáticamente de los dones de Dios, robo y donación en una sola empresa. Y podría magnificar los bríos de su palabra barroca

y sobrehumana con estas de San Juan de la Cruz. "Más vale un pensamiento del hombre que todo el mundo, y por eso sólo Dios es digno de él, y a él se le debe: y así, cualquier pensamiento del hombre que no se tenga en Dios, se lo hurtamos".

Y también con estas otras del mismo santo, palabras de la abundancia y de la apropiación insaciable, balbuceadas en una sola boca por mil Alejandros:

"Míos son los cielos y mía es la tierra: mías son las gentes, los justos son míos, y míos los pecadores; los ángeles son míos y la Madre de Dios, y todas las cosas son mías: y el mismo Dios es mío y para mí. Pues ¿qué pides y qué buscas, alma mía? Tuyo es todo esto, y todo es para ti".

Hemos trazado para toda dramaturgia un cuadro esquemático de la muerte, el robo y el engaño. Pero ¿y el Amor que alienta toda vida y que es el duende de la acción dramática? El Amor asiste e insiste, el Amor, ante todo, "es"; y sólo él condiciona todas sus réplicas. El Ser no es tiempo, ni es "hacerse", ni es lenguaje: es anterior a todo. Así el amor. El Amor es siempre afirmación caliente: es separador regusto de la muerte, es robo mutuo, y es dolo y juego entre particioneros. Así lo vemos como demón activo en toda dramaturgia. ¿Y la mujer sujeto soberano del Amor? La mujer en el drama trágico es sierva ensombrecida por el titán: por eso aquí no protagoniza, siquiera sea destino de las ansias del que, sobre todo, ansía imperios. En la tragedia peca el hombre. En el drama religioso, también peca la mujer y peca con eficacia universa. "Cuando el hombre peca—dice Eva María Luders—, Dios castiga al hombre: cuando la mujer peca, Dios castiga al pueblo". Sed contra: la mujer en el drama religioso es la corredentora, para quien el hombre es niño, llevado por ella a la fuente de la gracia. En el drama cómico, la mujer es sujeto principal de la intriga, y la Comedia tiene nombre de mujer. La mujer dolosa y bienhechora es la revelación que Camón aún nos debe a todos sus admiradores.

UNA INDAGACION EN EL QUEHACER POETICO DE ENTRAMBASAGUAS

POR

SEBASTIAN M. DE LA NUEZ

No podemos ni pretendemos dar aquí las leyes generales que encasillen la poesía o el quehacer poético de Entrambasaguas, puesto que sólo la variedad métrica o su amplitud temática nos llevaría muy lejos de nuestro propósito, que es ya por sí mismo bastante difícil aunque se trate de hacer una indagación limitada a unos cuantos poemas de la "Antología poética" siguiendo las normas de la nueva Estilística, y procurar dar algunas conclusiones más o menos generales de su poesía.

Alternancia del sistema. Ausencia de la rima.

Una mirada general a las poesías seleccionadas en la *Antología poética,* donde se recogen composiciones desde el año 46 al 51, nos pone en presencia de dos hechos fundamentales: A), una alternancia, una vacilación entre el versículo y el verso, que cambia de uno hacia otro con la aparición de los libros sucesivos; y B), una ausencia total de la rima. Analicemos, pues, el primero. En primer lugar, el poeta sabe, conoce profundamente, que el versículo es la primera forma de toda poesía; que en los antiguos poemas de los hebreos, persas o árabes existía una poesía bellísima, lograda plenamente a base de aquella fórmula, y que ya cercana nuestra época se volvió a resucitar con nueva fuerza desde

Walt Whitman y Rubén Darío, y todavía más cercana también la época del sobrerrealismo, que lo continúa utilizando, y actual y viva entre nosotros está la poesía de Aleixandre y sus seguidores, que tan alta expresión y renovación han sabido darle al versículo. Pero, por otro lado, el poeta conoce maravillosamente nuestra poesía clásica y el logro tan grande de sus formas métricas. ¿No habrá, pues, obrado su propia erudición en la alternancia, en la vacilación entre las dos formas contrapuestas en que se expresa su poesía? Pero ésta sería tan sólo, de ser confirmada, una prueba de orden externo, circunstancial. ¿No habría otra de orden interno? ¿No coincide con el cambio de ritmo y de sistema con un cambio temático? O, dicho de otra manera, ¿no hay un cambio total del significado cuando se cambia el significante? Parece que sí, puesto que cuando el poeta canta temas más generales, más amplios, necesita unas formas más libres, más ilimitadas, como ocurre, por ejemplo, con los poemas *La muerte, El amor, El destino,* de *Voz de este mundo,* o bien con los *Poemas de la ciudad,* la *Oda a García Lorca* o el *Canto del hombre;* y, sin embargo, cuando se trata de cantar un madrigal a la voz, a la caricia, al gozo, o temas concretos, como el piano, la mano o el tranvía, entonces se impone la limitación del endecasílabo o el verso de catorce sílabas con cesura en la séptima.

El otro hecho de la ausencia de la rima en la poesía de Entrambasaguas es bastante notable, pero pertenece a un problema general, no bien determinado aun, y que enfrenta a toda una serie de poetas. Pertenece este problema a la teoría sobre la musicalidad del verso, donde la rima es, sencillamente, un elemento que le da voz y sonido al poema, una especie de coro antiguo, que suena como un eco en el horizonte de la poesía; es, para decirlo aún con otras palabras, un morfema en la teoría gramatical y un significante en la estilística, por el que se puede ampliar, intensificar o modificar el significado, y de hecho se le ha descubierto una importancia profunda en la germinación del poema cuando éste está o no conducido por la rima, puesto que ésta puede ser una especie

de guía interior, que lo mismo puede conducir al poeta al abismo que a las más grandes alturas. Entrambasaguas ha decidido suprimir hasta ahora esa ayuda, ese morfema, ese recurso; ha querido andar más libre, con un guía menos, que le deja también abierto el campo al horizonte, pero que, por otra parte, lo sujeta a unas normas más íntimas y más puras, y, por lo tanto, más difíciles; se pierde voz, se renuncia a la escena del mundo, se pierde en extensión, pero se gana en profundidad y en matemática cerebral. El verso se convierte en una operación interior; se vuelve hacia dentro, sobre sí mismo; renuncia a ser canto y se transforma y se funde en callada voz meditante. Pero, ¿significa esto también una ausencia de musicalidad, una renuncia a ser melodía? No, nada de eso. También la música que no es wagneriana es música, y tal vez música superior. Lo que ocurre es que esa música se produce en una región distinta a donde se produce la rima, en una cámara misteriosa del alma creadora del poema. Y esta ausencia nos pone sobre una pista, nos lleva de mano a una primera indagación de la obra, porque una obra que se nos manifiesta así nos hace sospechar que se trata de una poesía de intenso significado, y que, por lo tanto, los elementos y recursos de los significantes irán todos dirigidos a llamar la atención sobre esa parte radiante y luminosa de la forma interior. Debemos, pues, en primer lugar dirigir nuestra actividad a esta zona, a esta parte de la poesía que nos dé más hallazgos, para sacar de ellos consecuencias más generales. Pero para esto tenemos que concretarnos en un poema; elijamos para nuestra primera indagación la *Oda a Peter Ilitch Tschaikowsky*.

I

Poesía definidora.

No cabe duda que en cualquier época, y desde cualquier perspectiva hondamente humana, puede surgir ese torrente luminoso, ese canto, ese misterio que llamamos un poema y la poesía. Mas

hemos de convenir que en nuestra época ha surgido con frecuencia de la conjunción de dos tareas: la del poeta y la del crítico. Parece esto, a primera vista, una contradicción; pero a poco que nos paremos a pensar en los fines de ambos, veremos que la misión fundamental del crítico es la de darnos una interpretación, una visión totalizadora de la obra que trata de desentrañar; en suma, debe darnos, a su manera, una definición, valedera o no para la posteridad, pero, al menos, suficiente para el momento histórico. Mas una definición es, según cualquier diccionario, "una explicación breve y clara de una cosa por la enunciación de sus principales atributos"; que es precisamente lo que hace un crítico cuando se enfrenta con un poema o una obra de arte cualquiera. De ahí por qué la misión del crítico trasciende a la del poeta cuando éste intenta definir un estado de ánimo, un sentimiento, explicar el fenómeno misterioso de algo que a veces no tiene explicación alguna. Y esa búsqueda frenética de atributos la encontramos con frecuencia en Entrambasaguas, quizás por sus largos años de crítico y de buscador de fórmulas, o sólo porque su espíritu le incline a esta poesía que llamamos definidora (interesante sería indagar su extensión en nuestra época). Veamos ahora, sobre el cuerpo mismo del poema, esto que hemos afirmado, y precisamente sobre uno de los poemas que menos se presta a dejarse encerrar en definiciones: la *Oda a Tschaikowsky*.

1.º A través de las cinco primeras estrofas del poema se lanza anhelante a buscar una definición, y esta búsqueda está expresada en los versículos a base de una serie de imágenes deslumbrantes de surtidores, rosas, primaveras, almas, que van creando una escala de visiones continuadas, que reúnen atributos (cualidades, símbolos) en torno a un objeto A, que realzan cualidades de un objeto distinto, como son: "surtidor sonoro que trepa sobre sí", "fervor de rosa disecada", "plantas que tienen máscaras de luna", "criaturas florecidas de hierba dorada", "primavera sin colores, sin formas", etc., hasta que se suceden las primeras definiciones:

2.º

Creador de armonías sin cuerpo en las curvas heladas de la muerte. (Pág. 87 A. P.)
... forjador de la tristeza resignada de manos pálidas (Pág. 87 A. P.)

hasta que llegamos a la exacta definición de la música amplia, afectiva y romántica de Tschaikowsky:

... que sabes el secreto de herir con un arpegio
las cuerdas invisibles con que se atan el cerebro y el corazón
en las tormentas insondables... (Pág. 88 A. P.)

Con esto, el poeta toca en la llaga, pues son esas "cuerdas invisibles" sobre las que se mueve esta música según la crítica extrapoética; versículos que unen la crítica musical con la definición poética, y que son un símbolo de la unidad profesional y vocacional de nuestro poeta.

Continuidad y proliferación de imágenes.

El poema que comentamos está compuesto, y esto lo vemos desde su comienzo, sobre un plano real A, "la música", que se va sustituyendo por una serie de imágenes correlativas: B, "el agua"; C, "los pájaros"; D, "las flores", que a su vez germinan en otras a base de los atributos, ya de A, ya sea de B. Vamos a ver ahora cómo una imagen B tiene continuidad en todo el poema: desde los versículos tercero y cuarto ya comienza a aparecer:

para ocultar nuestra pobre alma en el tembloroso fanal de la gota última,
desprendida de ese surtidor sonoro que trepa sobre sí... (Pág. 86 A. P.)

En primer lugar, vemos un contagio de una cualidad del plano imaginado B sobre el plano real A, que es la sustitución de fanal (cristal, igual a gota de agua) por el de música, que es la que verdaderamente ha ocultado nuestra pobre alma; después nos encontramos con una imagen sinestésica, donde la cualidad predominante auditiva que es la música se sustituye por la visual "surtidor sonoro"; y luego, si queremos ver proliferar esta imagen irreal, fijémonos en el siguiente versículo:

y se yergue flexible, cuchillo gris de la melancolía... (Pág. 86 A. P.)

que sustituye en una imagen de tercer grado la imagen del agua. Tres líneas nada más, y podemos ver ya la riqueza de imágenes, que se expanden de una sola gota de agua, de un surtidor de música, de donde salen cuchillos hirientes de melancolía. En la estrofa siguiente vemos aparecer otra vez la imagen B, del agua, transformada en su homólogo B_1:

esa lluvia de puntitos templados que corre en hilillos... (Pág. 86 A. P.)

que evocan la imagen del agua sin serlo realmente, y que luego prolifera a su vez visiones, donde se ven "torsos frescos de las estatuas", "jardín donde las plantas tienen máscaras de luna", dejándonos en la duda si esos hilillos son las cuerdas de los violines punteados o los nervios heridos por la música sobre la carne inmóvil de las estatuas. Se oculta la imagen B hasta que rebasamos la suma de imágenes definidoras, que hemos señalado más arriba, y la vemos rebrotar ahora como emergida de una fuente subterránea, y que ahora se nos presenta en forma de

... ese río luminoso que nos separa de ti (Pág. 88 A. P.)

donde una cualidad irreal de B, la luz, pasa a enriquecer al plano real A, atribuyendo a la música la virtud de iluminar nuestro interior; proliferando B otra imagen sobre sí, B_2, y que son

... marineros azules, cuya pupila de verde adolescencia... (Pág. 88 A. P.)

donde se le atribuyen a su vez cualidades distintas a los dos sustantivos, propias de otras imágenes reales, como son el agua (azul), y la imagen tradicional, el "árbol joven (verde)", proceso de esta poesía, de toda poesía y de todo lenguaje.

Después se nos ofrece a nuestra indagación una serie de germinaciones de la primera imagen, B, que son una especie de correlatos objetivos, concretos, materiales del agua; y así, es

un rocío de florecillas microscópicas y frágiles (Pág. 88 A. P.)

y luego

En la cierva de agua que corre con gris plata muerta hacia la oscuridad infinita (Pág. 89 A. P.)

Y es una "cierva", pero con todos los atributos del agua, con su plata y su andar... Desaparecen de pronto estas imágenes, para reaparecer, ya hacia el final del poema, con una fuerza inusitada, triunfantes y conscientes de su misión trascendente en la interpretación definidora en la música de Tschaikowsky:

> ... para alcanzar esa gran ola del vals!
> Esa ola cósmica que llegá a morir al pie de los volcanes plateados de la luna.
> (Pág. 92 A. P.)

Imágenes correlativas con aquellos "hilillos zigzagueantes" que empezaban a manar "por los torsos frescos de las estatuas" en aquel "jardín donde las plantas tienen máscaras de luna"; donde ahora vemos transformarse esa "lluvia de puntitos", en un "crescendo", en "ola cósmica"; las plantas, en volcanes, y la luz lunar en la misma luna.

Y, por último, el poeta nos entrega, como prodigio final, como visión totalizadora, una imagen que encierra bellamente la máxima definición del poema:

> ... alcanzar la cresta blanca de esa ola máxima de música
> y tendernos en ella y dejarnos flotar eternamente en ese mar sonoro,
> traspasados de la luz prodigiosa que ilumina las almas desde dentro.
> (Pág. 93 A. P.)

Ahora comprendemos plenamente por qué desde las regiones de la creación poética nos viene esa imagen del agua; ya sabemos que se trata de una ola impalpable que nos eleva, que nos mece; de ahí ese "mar sonoro", correlativo con aquel "surtidor sonoro", y esa "luz prodigiosa", correlativo con aquel "río luminoso", que reúnen en un solo orden de imágenes aquellas que hemos visto surgir como fundamentales en el árbol frondoso del poema.

Entrecruzamiento de imágenes.

Queremos señalar aquí un fenómeno que abunda mucho en los poemas de *Voz de este mundo,* y especialmente éste que venimos comentando, dedicado a Tschaikowsky; y es el hecho que sobre la proliferación y continuidad de imágenes que hemos anotado se produce, además, una complicación, que es el entrecruzamiento de

imágenes y atributos, que proliferan a su vez otras ramas en el árbol del poema. Y ya que mencionamos el árbol, comencemos por anotar una serie de imágenes de orden vegetal. En los versículos que hemos mencionado en el apartado anterior las encontramos ya:

y se yergue flexible, cuchillo gris de la melancolía y fervor de la rosa disecada
(Pág. 86 A. P.)

donde se han introducido reflexivamente dos frases, como lo demuestra el polisíndeton, con la conjunción y, un término proliferado sobre la imagen irreal B, una metáfora de primer grado, "flexible, cuchillo gris", y que se cruza aquí con la primera imagen vegetal: "y fervor de la rosa...", de otra naturaleza distinta al elemento agua, y que podemos llamar imagen irreal del tipo C. Que en la estrofa siguiente avanza un grado más, y forma todo un conjunto visionario:

jardín donde las plantas tienen máscaras de luna y se pierde en sus sexos musgosos
[y amorfos. (Pág. 87 A. P.)

Recordemos también aquella imagen proliferada sobre el "río luminoso", que emite visiones, donde también aparece en la evocación de esa metáfora vegetal del verde juvenil una "pupila" que "tiene una rosa de nácar en el fondo", que, como vemos, se ha impregnado de la primera imagen vegetal que yace en el fondo de esta visión.

Pero llegamos más aun, al entrecruzamiento completo, cuando

un rocío de florecillas microscópicas y frágiles,
llevan un hada precintada en su corola
(Pág. 88 A. P.)

donde la imagen B ha sido interferida por la nueva imagen C; es un rocío vegetal y no acuoso, y que luego vemos proliferar en todo el poema, ya en "azucenas sobre el uniforme de ese marinero", ya "por las raíces de un nardo de oro", ya en "esa rosa que gira incansable", etc.

Pero ya hemos dicho que, además, sobre el plano real A no se producen tan sólo B (el agua) y C (los vegetales); son muchos

más los planos imaginativos que el poeta utiliza para la construcción armónica de su poema. Así, vemos también cómo "el viento", que correspondería a una imagen D, el poeta la introduce por una negación:

Hay en las frentes dobladas una ráfaga impalpable que no es viento (Pág. 89 A. P.)

que aletea

entre el vuelo de mil esqueletos de mariposas (Pág. 90 A. P.)

y en

las lágrimas tengan vuelos de lirios (Pág. 90 A. P.)

y cuando surge, en esa anhelante exclamación del "crescendo" final:

que se escapa en el viento esa cabellera larguísima (Pág. 92 A.P.)

Pero el entrecruzamiento se multiplica en un nuevo plano imaginativo, que se levanta ante nosotros: el de los "pájaros", que se cruza ya con lo "vegetal",

en que cada flor es un fantasma con aroma y cada pájaro un color nuevo en el oído. (Pág. 87 A. P.)

En la primera vemos una metáfora sobre la imagen B, flor; pero en el segundo término vemos una imagen más complicada, donde sobre un plano real de orden auditivo se construyen dos planos imaginados: B, "la flor", que tiene una cualidad, "color", b, y la C, "pájaro", que posee una cualidad, "canto". Pues bien, la cualidad del primer plano contagia al segundo, y tenemos esa sorprendente asociación resuelta en la estructura del poema, donde son posibles pájaros como notas musicales y sensaciones fonéticas de los colores como pájaros. También es una imagen continua ésta de las aves, y se logran con ella visiones bellísimas, como esa en que

altetean las negras golondrinas sobre la manada de corzos blancos
en vuelo y carrera hacia el único bosque sombrío, sin ruiseñores fáciles.
(Pág. 89 A. P.)

Mas no quedaría completo el poema si toda esta sinfonía, esta

proliferación, este orden constructivo de planos y de ramas que se superponen y se entrecruzan no se concretaran en una serie de visiones que van a morir en lo humano, en el centro mismo del angustiado corazón del hombre. Y asimismo él nos dice que las primeras visiones

... las contemplamos con el espasmo de sus ojos vueltos hacia la noche de las cosas (Pág. 87 A. P.)

Y alusión humana es también aquella que citamos como típica definición, donde surgen las "tormentas insondables" del "cerebro y el corazón"; y así, podríamos citar otra serie de imágenes de este mismo tipo, hasta llegar a la última parte del poema, donde una serie de imágenes exclamativas yuxtapuestas nos elevan a un plano de exaltación mística, pero plenamente humano.

Por lo tanto, creo que podemos decir ya que en la génesis de este poema entran primero, como en todo un estado evolutivo, todos los elementos animadores de la Naturaleza: el agua, el viento, el vegetal, las aves, que de diversas maneras vienen a reforzar las notas del concierto de la vida, para ir a parar al hombre, que continúa en el centro de la gran tragedia, en medio de la

soledad absoluta del hombre entre los hombres (Pág. 90 A. P.)

Los planos de las imágenes que han engendrado visiones, y que hemos visto proliferar sobre sí en otras muchas, y surgir unas veces muy cerca, y otras correr subterráneamente para ir a salir más lejos, y también nacer para ir a morir un poco más allá; y, en fin, también hemos asistido a ese entrecruzamiento de imágenes, a esa desmembración de atributos, y los contagios que se originan entre ellos en el áspero y espeso bosque del poema, para ir todo a enlazarse con las angustias fundamentales que estremecen el corazón humano.

Mas no se crea con esto que está agotada toda la gama de imágenes y visiones de este bello poema de Entrambasaguas, pues en él se dan todas las imágenes que ya C. Bousoño ha descubierto

en Aleixandre; pero aquí hemos querido limitarnos a los elementos arriba señalados, por creerlos los más característicos.

La imagen plástica superrealista.

Tres aspectos del superrealismo se pueden considerar en el poema que hemos venido comentando y en todos los poemas de la *Antología poética*. El primero sería la manera personal de crearse un mundo aparte de todos los otros, y que está estructurado en su poesía con una lógica interna; pero este tema corresponde a la manera de enfrentarse que tienen todos los artistas modernos ante su obra. El segundo es el estudio de la imagen continuada, que es un recurso típico de esta escuela de arte que no tiene escuelas; y como de ellas hemos hablado más arriba, no trataremos más aquí, por no repetirnos. Por eso, sólo trataremos algo del tercer aspecto o tema de la imagen "superrealista", lo cual nos servirá para terminar esta serie de consideraciones sobre la *Oda a Tschaikowsky*. ¿Por qué se ha incorporado esta clase de imagen no sólo en la poesía de Entrambasaguas, sino también en toda la poesía contemporánea? ¿Qué fuerza de expresión tiene esa imagen que, como la figura superrealista, tiene más de decorativa que de elemento inspirativo? El desentrañar el secreto nos llevaría nada menos que a una búsqueda dificultosa, al por qué del éxito del arte surrealista. Pero aquí lo que nos interesa resaltar es la función que desempeña esta clase de imagen en este poema concreto. Vemos en seguida que no surge en la mente del poeta como algo subconsciente e irracional, o como cosa de sueños, sino que se busca como elemento creativo, como material plástico en la formación del poema vivo, como "correlato objetivo", como copia misteriosa de la idea del poeta, que irradia del centro de las visiones su luz opaca y velada de ultramundo. Veamos algunos ejemplos:

por esa primavera sin colores, ni formas, ni paisajes,
cuya brisa no acude a mover los panoramas empapelados de los abanicos perdidos
(Pág. 87 A. P.)

donde parece que contemplamos ese trasfondo, ingrávido y paradójico, de los cuadros superrealistas. Muchas más se pueden citar, como "una rosa de nácar en el fondo", "el fantasma con pelvis de romanticismo", y esa misteriosa y a la vez fascinadora imagen donde "voltean niños muertos con crisantemos en los muslos" (todas éstas en la página 88 *A. P.)*, donde sólo el verbo voltear nos evade del mundo real de los cadáveres de los niños a quienes el pueblo adorna de crisantemos. Pero ¿podemos llamar superrealista, por estas muestras y otras más, a esta *Oda* y a toda la obra del poeta? Creemos que no. Porque Entrambasaguas utiliza esta imagen plástica superrealista no como centro, medio y fin del poema, sino que echa mano de ella en un esfuerzo supremo por abrir los oídos al color ("cada pájaro un color nuevo en el oído"), y el tacto a la voz cuando dice: "abre el tacto mil ciegos oídos". Se trata, pues, de un superrealismo impuro (siguiendo la línea marcada en la poesía española, señalada ya por Bousoño). Mas aquí estamos en los límites de un peligroso cruce, que dió mucho quehacer a los críticos y estetas pasados. Con la imagen superrealista y la plástica poética llegamos a los límites de la poesía y la pintura, quizás porque la doctrina pura superrealista no reconoce estéticas ni límites. Pero Entrambasaguas sabe adónde llega, y hasta qué punto, con su poema, aunque trate de alcanzar—como es el caso de éste—nada menos que la expresión poética y plástica de la música (él sabe, sin duda, que con la poesía se pueden llegar a muchas paradojas). Siempre se mueve en una estética consciente, que se esfuerza en reconstruir, en recrear, en definir, poniendo bordes—aunque sean amplísimos—a su creación.

El demostrativo "ese".

Es curioso comprobar en esta *Oda* el uso notable y constante del demostrativo "ese" en sus diversos morfemas de género y número. El cómputo realizado para este poema suma el empleo del "ese" catorce veces, de las cuales seis veces se emplea con preposición y ocho sin ella; todos los demostrativos señalan a una

frase sustantivo (de la clase que sea), más un adjetivo, menos dos que invierten el sintagma; ocurre también en cuatro casos tan sólo que el adjetivo es sustituído por una frase participial o calificativa; y, por último, el "ese" corresponde ocho veces a la introducción o reaparición de una misma imagen continua, como en "desprendida de *ese* surtidor sonoro", "*esa* lluvia de puntitos", "*ese* río luminoso", "*esa* gran ola de vals", etc. También hemos de señalar la ausencia del demostrativo "este". Por todo esto sacamos en consecuencia que en la introducción de la imagen visionaria de Entrambasaguas—al menos, en este poema—hay un enorme predominio de lo analítico sobre lo sintético, pero que dentro ya de la estructura del sintagma predomina lo sintético, lo que les da a las imágenes una novedad, una estructura especial, que nos coloca en un mundo estético semejante al de los místicos, o bien en la escala por donde suben y bajan los ángeles, donde los ángeles y los hombres luchan y se funden a veces. Pertenece, pues, el simple uso de un demostrativo a la escala de las adivinaciones del poeta, que nos conduce a fusionar las visiones con el objeto deseado. Recordemos aquí un gran ejemplo de otro poema sobre música, quizás el único poema verdaderamente místico de Fray Luis de León, y veremos cómo aquí se emplea otro demostrativo:

> *este* gran trasunto
> donde vive mejorado
> lo que es, lo que será, lo que ha pasado.

La diferencia está en que Fray Luis ha alcanzado ya el objeto: "este" es un aquí, un yo, "donde vive mejorado", y en Entrambasaguas se está a mitad del camino, en "es", en un ahí, un "el", donde hay que luchar "para alcanzar esa gran ola del vals"; y aun cuando se trata de la máxima fusión, siempre mantiene la distancia, la diferencia entre ese mundo y su yo; y por eso dice "y dejarnos flotar eternamente en *ese* mar sonoro". Está, pues, situado en el punto medio del sujeto y del objeto, de la persona y del mundo, del poeta y del universo.

II

Conjunto arquitectónico en un poema de Entrambasaguas.

Se trata de intentar una aventura en el campo de la creación, un sondeo en la entraña del misterio, en el cuerpo único, individual y perfecto del poema, aun a riesgo de quedarnos en la superficie. Hemos elegido la *Oda al Santísimo Sacramento*. ¿Por qué? Quizás porque su simbología católica está más cerca de nosotros, o porque tal vez haya conmovido mis fibras más íntimas. No lo sabemos. Desde que en la mente del hombre se reveló la existencia de un Dios único hasta ahora se han creado muchas oraciones, muchas alabanzas y poemas al Santo de los Santos, al Dios verdadero, al Sacramento único, ya sea en sus diversas formas de Dios Todopoderoso o de Hostia consagrada. Toda una poesía dedicada al Dios Supremo existía desde los primitivos Salmos judaicos hasta la más moderna poesía de García Lorca o de Pemán. Todo esto estaba en la mente del poeta. El sentía cantar dentro de sí mismo los Salmos del Rey David, aquellos llantos de arrepentimiento, aquellas imprecaciones a los enemigos de Dios, aquellas alabanzas al Dios de los justos... Sin embargo, todo esto no explica la creación del poema. Tenía que haber también en el poeta un estado análogo de sentimientos, de conciencia, de preparación, a aquellos que elevaron sus cantos antes que él. Y precisamente desde los primeros versículos nos muestra un anhelo, un deseo vehemente de ser elevado hasta Dios, que nos revela bien a las claras su estado de ánimo, expresado en el poema por tres versículos, que forman entre sí un conjunto semejante de correlación progresiva:

Si yo fuera elegido (A1) para llegar (B1) hasta Ti (C1).
Si yo fuera digno (A2) de estar (B2) junto a Ti (C1).
Si yo alcanzara (A3) a transfundirte (B3) en mí (C2).
(Pág. 69 A. P.)

En esta introducción nos da ya también una definición metafórica de la Sagrada Forma diciendo, como presagio en Jesucristo:

Dios en forma perecedera, que sabe de la carne e ignora los gusanos.

Cuyo sentido escaparía para el que no pensara que Cristo, aunque era de carne, igual a los demás humanos, ascendió a los Cielos, y, por lo tanto, su carne no fué corrompida, no fué comida de gusanos.

Después entramos inmediatamente en el cuerpo boscoso del poema. En primer lugar nos encontramos con una imagen que tiene su paralela más adelante. Se basa esta primera en la idea corriente o metáfora lexicalizada que une la cabeza con el techo, con azotea, etc., y por eso Entrambasaguas puede decir de su conciencia: "techo sin sueño de mi cuerpo" (pág. 69, ídem), porque no le deja dormir la consciencia de su culpa. Tres estrofas o "capítulos versiculares" (pues hay, sin duda, separación temática, estructural o climática en esos apartes que están pidiendo una palabra que los defina) veremos aflorar una imagen distinta, pero creada sobre el mismo plano de la consciencia, pero sugerida aquí por la imagen plástica tradicional, que la representa hasta en nuestros libros escolares como un solitario ojo resplandeciente desde el cielo, como la mirada de Dios dentro de nosotros; por eso el poeta puede decir: "Cuando te miro con mi único ojo..." (pág. 70, ídem). Este sistema que tiene aquí el poeta de crear sus imágenes tiene otra analogía con los Salmos, cuyas imágenes son con frecuencia formadas sobre la simbología o las comparaciones tradicionales del pueblo judío.

Volviendo a la segunda estrofa, vemos que en sus cuatro últimos versículos nos presenta toda una serie de imágenes de visiones oníricas o superrealistas, que aquí aparecen perfectamente justificadas, y hasta lógicas, por el anhelo acuciante de buscar una comparación a esa fuerza que "tira de mi pobre alma estremecida de congoja" (pág. 69, ídem), y que obedece a la necesidad imperiosa que llamé "definidora", "imagen concreta", y que T. S. Eliot cree que es el único "medio de no resbalar hacia la vaguedad del sentimiento puramente subjetivo", y que él llama "correlato objetivo" (según dice V. Gaos en el interesante prólogo de los *Cuatro cuartetos* que traduce para los números 76-77 de la Colección

Adonais). Pues aquí los encontramos en abundancia, como en casi todos los poemas de la *Antología* de Entrambasaguas. Veamos un equivalente de la congoja, expresado en ese gráfico y magnífico versículo:

como los pies gigantes de un ahogado flotando encadenado en el limo del agua. (Pág. 70 A. P.)

Y así van sucediendo una tras otra las imágenes para indicarnos una culpa, un peso terrible que "me arrastra siempre hacia abajo", de algo horrendo que le "encharca el paladar de algas muertas". Esta oscura culpa lo aparta de la "Divina Presencia"; pero, lógicamente, ¿quién tiró del poeta para alejarlo de Dios? Pues los siete pecados capitales; y por eso dice:

Me lleva atraillado, sin descanso con los siete perros malditos por Ti (Pág. 70 A. P.)

que son los perros suficientes para tirar de un trineo (según dice Jack London en la *Llamada de la selva)* sobre la inmensa llanura helada que nos aparta del amor divino. Más adelante vemos resurgir sobre la misma idea del número siete una nueva imagen, donde dice, refiriéndose a la Sagrada Forma:

Sólo alguna vez puedo contemplarte desde esa oscuridad angustiosa, cubierta de musgo [siete veces negro. (Pág. 71 A. P.)

En otro lugar, "un musgo siete veces negro" sería un disparate, porque el color basta con serlo una vez; sería un absurdo; pero aquí tiene una lógica clara, interna, un sentido pleno, si pensamos que ese musgo ha ido recubriendo el alma de un hombre hasta siete veces con la costra negra de los siete pecados capitales.

Pero de nuevo al poeta, en las siguientes imágenes, le suben a la mente recuerdos de estudios, frases hechas o pensamientos lejanos, que influyen en su creación; y así, en vez de decir el intensísimo fuego de Dios, el ardiente amor de Dios, dice, para indicar su alejamiento del Corazón divino: "cuyo fuego azulado no llega hasta mí", porque sabe que la llama se compone de tres zonas, y la del centro, la azulada, es la que más quema. Después, en uno de los siguientes versículos se cruzan dos fuentes: una la

atribuyo al dicho vulgar de que "entre las cenizas siempre queda algo", refiriéndose al amor o a una pasión antigua, y la otra es concepto litúrgico de que no somos más que polvo o ceniza; y de esa fusión, donde brilla todavía un resto de esperanza, surge ese desconsolador versículo esperanzado:

Y no sé tampoco hasta cuándo será inútil esta ascua de deseo que Te llama entre mi [ceniza. (Pág. 71 A. P.)

Pero esta voz nostálgica, este remover de cenizas hace levantar los recuerdos del pasado, que surge con toda la ternura inocente del niño que siempre llevamos dormido en nuestro corazón, y que vemos aparecer en esa voz "atada a Ti con un lazo blanco" (pág. 71), para luego ir a unirse en una línea pasado y futuro, el principio y el fin, que a los ojos de Dios son el mismo instante; y por eso pide perdón "para que al encenderse el día de las alas blancas y miradas traslúcidas", o sea para el día de la liberación, para el instante en que vuele el alma y veamos todo transparente.

Pero tras el arrepentimiento viene la penitencia, y, efectivamente, está dedicado todo el capítulo donde se emprende "el duro camino donde los pies se rasgan con espinas". El versículo siguiente tiene reminiscencias aleixandrinas, y cuyo génesis se puede explicar por el mismo fenómeno que le aplicó Bousoño, como imágenes que emiten visiones referidas a otros objetos que el autor aplica el mismo poder, como en este caso, de destellar al cuerpo el "vino celeste" en Aleixandre, mientras que en Entrambasaguas dice:

y en el cuerpo atarazado destellan heridas luminosas (Pág. 72 A. P.)

donde aquí no destellan las heridas por ningún líquido luminoso, sino porque ante Dios las heridas de la penitencia tienen una luz maravillosa, que llega hasta El; es, pues, una propiedad provocada por un supuesto plano de índole espiritual, superior en este aspecto a la imagen aleixandrina. Siguen luego una serie de imágenes de tipo prosaico, necesarias a la estructura del poema para

que éste no se quede reducido al logro de unos cuantos versos, y sea así verdadera poesía, como nos dice T. S. Eliot (obra citada).

Nos encontramos en seguida con un cambio en el desarrollo climático, se pasa de un estado depresivo y angustioso a un estado febril de exaltación, expresado por versículos brillantes, que nos recuerdan otra vez a las aleluyas y a los cantos davídicos:

"Alabad al Señor en su Santuario", "Alabadle al son de la trompeta", que tienen su correspondencia en:

> y mi boca entonará tu canto triunfal aromado de azucenas. (Pág. 72 A. P.)

Continúa así luego todo el poema una marcha ascendente, como el mismo tono exaltado de canto hasta las exclamaciones finales. Todo aquí es un torrente de imágenes consecutivas, atravesadas a veces por visiones fulgurantes y bellas, y remansadas por intermedios de prosa en su máxima tensión poética. Veamos algunas de las imágenes más típicas de este último período. En primer lugar tenemos una que puede ser una continuación de aquella imagen del cuerpo o las heridas luminosas, que hemos citado más arriba, pero donde el cuerpo humano, ya transfundido en Dios en un arrebato místico, hace decir al poeta que

> serán todos mis nervios rayos tuyos que se abracen a Ti. (Pág. 73 A. P.)

En el siguiente vemos un "correlato concreto" de la frase corriente "un corazón sincero" por el de "corazones desenrollados". Y así llegamos a un pasaje muy interesante, donde otra vez lo aparentemente alógico aparece:

> Dios se comunica con sus criaturas por su voz blanca e inaudible sobre un paisaje, también blanco, cubierto de nieve ardiente.
> (Pág. 73 A. P.)

Hay aquí dos imágenes formadas a base de asociaciones contradictorias, cualidades que no sólo le atribuyen propiedades que no corresponden con ellas, como "voz blanca", sino que niegan precisamente el concepto y la idea misma que tenemos de las palabras a que van unidas, como "voz inaudible", voz que no se oye, y "nieve ardiente", nieve que arde. ¿Cómo explicaremos esto?

Pero no debemos extrañarnos; esto es un recurso antiquísimo en toda poesía y confirmado por el mismo lenguaje. En los mismos Salmos encontramos en el número X, en una metáfora del versículo tercero, que no aparece en la Vulgata, pero sí en los LXX, que dice, en vez de "ut sassitent in oscuro", traduciendo más poéticamente "en la oscura luna". ¿Cómo puede decirse de la luna que es oscura si no aplicamos la moderna interpretación de los planos contagiados? Donde B, el plano imaginado, sustituye a "noche", que es el plano real A, cuya propiedad de "oscuro" asciende al plano imaginado, "luna", B. Del mismo modo, "la voz inaudible" se explica porque aquí "voz" sustituye a esa comunicación interior, divina, con el alma, para lo cual no se necesitan palabras. Y asimismo la "nieve es ardiente", porque nieve sustituye a la pureza, pero a una pureza que tiene las cualidades del fuego, porque es apasionada, y por eso se impregna de una cualidad que normalmente no tiene.

Y de este modo siguen ascendiendo los versículos hasta ese tintineo de "campanitas áureas del Santísimo" que nos anuncian la presencia de la Divinidad y nos ponen frente a una nueva y atrevida "imagen intensificadora", que C. Bousoño estudia ampliamente en aquel pasaje de las águilas de Aleixandre, cuyas "alas poderosas rompen el viento en mil pedazos, mármol o espacio impenetrable", donde una imagen apoyada en una realidad A intensifica cualidades de una realidad diferente A_1. La de Entrambasaguas es la siguiente:

> las campanitas áureas del Corpus Christi, volteadas por las tardes de sol que doblan desde las custodias en las almas, con ondas de acero.
> (Pág. 74 A. P.)

Donde "acero" intensifica a la realidad—ondas movidas por las campanas del Santísimo, para intensificar a una realidad diferente—: amor de Dios, oculto en la custodia, que conmueve a las almas con tanta fuerza como si las ondas que mueven sus campanitas fueran de acero.

Y así continúan unos cuantos exaltados versículos más, donde

se mantiene la misma tensión apasionada y donde, aunque con menos imágenes nuevas, se culmina el poema como una fervorosa súplica y una anhelo que se expresa por una serie de admiraciones y oraciones exclamativas, para terminar la última con la misma palabra de la Eucaristía, cima y centro de todo este magnífico edificio.

Un secreto de la estructura.

No hemos agotado antes, ni mucho menos, los elementos de construcción de la *Oda al Santísimo Sacramento,* ni pretendo adivinar todas las riquezas y secretos que esta obra de arte encierra en su cuerpo íntimo, pues ningún crítico puede agotar y explicar toda gran poesía, que se distingue precisamente en eso; en que, tanto en el espacio como en el tiempo, sólo puede irse enriqueciendo o adivinando nuevos perfiles, sin que nadie pueda encerrarla totalmente en una fórmula.

Mas creo adivinar que aquí existe—y ya lo hemos insinuado anteriormente—una estructura de climax de signo positivo, y otra de signo negativo sobre los que se desarrolla el poema, dando sentido y forma íntima de contenido espiritual al significado total, probándose una vez más la simultaneidad del significante y significado en el signo de la obra poética, tal como aparece en el ejemplo dado por Dámaso Alonso en su estudio sobre *La profecía del Tajo* de Fray Luis de León *(Poesía española).*

Si suprimimos la parte que hemos llamado estrofa, que comienza con una invocación de signo positivo: "¡Oh, Dios mío...!", que es una introducción al tema, tenemos en las tres siguientes, y hasta el final de la quinta, un climax de signo negativo. Es decir, que, a pesar de su ascenso morfológico, su contenido es de descenso, y de tal manera, que se trata de "algo horrendo siempre, que me pesa", tras la que hemos enumerado imágenes de tipo objetivo, y todo sigue de tal modo que "me arrastra siempre hacia abajo, hacia abajo" (pág. 70), hasta en la estrofa quinta, donde el poeta está "perdido entre las hierbas holladas de la tie-

ira"; pero precisamente al final se inicia el ascenso, el climax toma signo positivo, con una exclamación: "¡Si yo pudiera, Dios mío, acercarme a Ti sin excitar tu asco divino!" (pág. 71 A. P.), donde todavía se deja entrever un estado aun no pleno y exaltado, sino titubeante, que se refleja en el descenso de la última frase del versículo citado. E inmediatamente se continúa un vacilante tanteo hacia la cumbre, se va ascendiendo a través de los deseos, de los recuerdos puros, de los anhelos de penitencia y hasta de martirio, para luego proyectarse al futuro en la estrofa octava:

Y entonces seré ya para siempre la humana custodia que te lleva radiante en el viril
[del corazón (Pág. 72 A. P.)

Y continúa manteniéndose en este tono ascensional, francamente positivo, a través de las estrofas novena y la décima, y desde la undécima y la duodécima se va acercando, pleno de emoción y esperanza, hasta llegar a la cima del poema en la décimatercera y la décimacuarta, donde culmina la adoración mística del sagrado misterio, que el poeta llama

rayo revelador que te hace comulgar con nosotros (Pág. 74 A. P.)

Alegoría y Símbolo.

Elijamos ahora, después del estudio de dos poemas de tipo abstracto y espiritual, uno sobre un asunto concreto, como es la *Oda al Botafumeiro,* y veremos que la estructura está más clara, es más sencilla, y donde todo el sistema se traduce casi de una manera matemática y geométrica del plano real y sus componentes a los del plano metafórico. Se trata, pues, de una alegoría, pero de una alegoría con dos imágenes que tienen sus elementos interpuestos en el centro mismo del poema, y que son para sustituir el objeto real A, "el Botafumeiro", por otro imaginado B, "el toro", y por un segundo, B', "el águila"; y así, podemos comprobar que los elementos de A, si son a_1, a_2, a_3, corresponden a los de B, si los llamamos b_1, b_2, b_3...; como, por ejemplo,

con esas cadenas (a1) que te sujetan, evocas una esquila (b1)
y te sentimos apacentando (b) incienso (a)
(Pág. 63 A. P.)

donde se sobreentiende "apacentando" por "comer hierba", que viene a sustituir al "incienso" de la imagen del objeto real; pero esta alegoría engloba también a las que C. Bousoño llama "imágenes continuadas", en las que sobre un plano real se traduce toda una imagen completa, que la sustituye; así, por ejemplo, el hecho real de que el Botafumeiro se mueva acompañado por todo el impulso de la basílica de Compostela, de la nación y del mundo entero, como dice el poeta hiperbólicamente, viene a sustituirse por una imagen visionaria continua, que tiene una onda raíz tradicional, que va desde el sagrado rito cretense y mediterráneo de la "taurokhatapsia" hasta la valiente lid de los toreros hispánicos, y que se condensa en ese versículo:

en el momento que el lidiador-atleta, cogido de tus cuernos, te lanza en el espacio.
(Pág. 64 A. P.)

Luego se anuncia la segunda imagen del plano imaginado B', que empieza a cruzarse con la primera B. Vemos cómo ese impulso, ese vuelo le sugieren al poeta la imagen nueva del ave, que amplifica la primera, que se expresaba por el embiste del toro, por el capotear de los monosabios rojos (los monaguillos), y que ahora añade:

Ya vas cruzando el aire de las naves, pájaro de liturgia... (Pág. 64 A. P.)

pero sin renunciar a la primera imagen, como se deduce por

y se oyen tus rebufos cuando cruzas, salpicando tu sangre chispeante a los espectadores
(Pág. 64 A. P.)

para entrar plenamente en la nueva visión, que viene a sustituir a la primera por espacio de seis versículos, y nos eleva, con el "águila de San Juan", a los símbolos de la liturgia católica, pero que viene a unirse otra vez en esa fusión de imágenes donde parece condensarse todo un rito cristiano-pagano cuando dice que

vuelves a ser el toro argénteo a quien el diestro, con aire de discóbolo, amarra por los
[cuernos otra vez (Pág. 65 A. P.)

para terminar con una fórmula conciliadora, pareja, asimétrica, que condensa el contenido simbólico del poema:

eres sin duda eso: toro y águila. (Pág. 65 A. P.)

Es, pues, la *Oda al Botafumeiro* un poema de estructura alegórica con los elementos (metáforas, imágenes, visiones continuadas, etc.) de dos planos imaginados interpolados, predominando los del primero sobre el segundo, y que encierran todo un símbolo, donde un objeto real ha sustituído, al revés, las imágenes tradicionales de nuestra raza, como es la fiesta de los toros y de nuestra fe triunfante, expresada por el águila evangélica, para ser, como dice el poeta mismo:

símbolo entrañable de nosotros, con tu sagrado vuelo,
que hace llegar el alma de tu aroma
hasta los pies de Dios!

III

Un sondeo en las formas poéticas clásicas de Entrambasaguas.

Si, como hemos dicho, en la obra de Entrambasaguas existe una alternancia de formas libres y tradicionales, debido no sólo al temperamento y circunstancias del poeta, sino también a un acoplamiento del tema y la construcción técnica poética, también es verdad—y esto lo comprobamos por contraste, al sondear en la estructura de los *Madrigales sin ternura*—que en las formas más libres existe un ritmo—en cuyo detalle no podemos entrar ahora—, en que la melodía de los períodos fonemáticos que constituyen los versículos tienen también un acento y una base tradicional, como no podía menos de ocurrir en un poeta que tan profundamente conoce nuestra poesía y nuestra prosa clásicas.

Veamos ahora algunos de los *Madrigales* más característicos, y comprobaremos cómo, dentro de sus particulares estructuras, que como tales seres individuales tienen, todos, en conjunto, no se diferencian más de los poemas que hemos estudiado de *Voz*

de este mundo que lo que pueden diferenciarse las especies de una misma familia natural.

Madrigal de la caricia.

Este poema está compuesto de una imagen principal irreal, que sustituye al plano real por una metáfora de primer grado, que es "la ola", el agua, que es representación onírica de la caricia o el amor sensual. Y luego se repite a lo largo del poema, modificada por imágenes secundarias y que dividen también conceptualmente al poema en dos partes casi simétricas. El desarrollo se produce por este orden:

1.º Imagen principal B, que es "En esa ola de tacto que se yergue", representa la caricia en su comienzo, tímida, y se prolonga durante cinco versos, más o menos continuada por imágenes secundarias.

2.º Imagen secundaria b, que modifica el concepto de la imagen principal: "mientras huye una sombra de gacela", que nos indica que la timidez ha huído y que la caricia es más atrevida, y que continúa en el verso siguiente.

3.º Imagen principal, que renace ya con todo su sentido, plenamente, en "—avanzada de mi amor—la ola se lanza...", y que forma una compleja construcción, que luego aclararemos, durante cinco versos.

4.º Imagen secundaria b_1, que modifica, madurando, el concepto de la imagen anterior, para hacerla completa en su sentido final: "En vigilancia todos los sentidos", que está en el centro de los cuatro versos que constituyen su imagen.

Una vez señalada la estructura del poema conviene indicar algunos de sus elementos significantes, para que notemos cómo se ha conseguido levantar en nosotros las sensaciones de la imagen real. Así, por ejemplo, vemos en el primer verso cómo el acento del endecasílabo viene a recaer en "acto", que es el elemento indispensable para que "ola de tacto" tenga todo su sentido y su evocación de imagen; lo mismo podemos decir, en el verso siguien-

te, "con el impulso de mi sangre antigua", que condensan el motivo interno que mueve la caricia, y también el significante de "sombra de gacela", cuya importancia en la estructura señalamos ya. Muy característico es también el encabalgamiento de "la ola" en el verso nueve, que sólo viene a terminar dos versos más adelante, y que vienen a expresar la prolongación del movimiento real, y que parece renacer en cada verbo:

se lanza, retrocede, sigue, vuelve
moldeando de nuevo tu figura,

con el mismo movimiento real de las olas y de las caricias, lo que se amontona en "asidentón", lo que muestra bien a las claras—a pesar de ese adverbio "lentamente" que está a principio de la imagen—, esa prisa, ese anhelo que, en realidad, lleva siempre dentro la caricia por llegar al supremo goce, a la posesión y a la entrega.

Madrigal de la mano.

Además de su forma regular, este pequeño poema está compuesto—a mi parecer—por esa forma que da la estructura clásica que ya Dámaso Alonso señaló en Góngora, y que él llama "correlaciones de dos unidades bimembres", que en este madrigal se levantan desde la mente del poeta sin ningún preconcebido artificio, sino junto con la visión clara de todo el poema. Están basadas sobre el plano real de la mano, o, mejor dicho, sobre los dedos de la mano, sobre la que se levantan dos imágenes: una de tipo metafórico (que no está lejos del anterior madrigal, donde la caricia puede ser el andar de los dedos), que son "los caminos", y otra de tipo real, artibuto de dedos que es "arte de hueso"; es decir que se forman dos imágenes bimembres, que son:

Esos son los caminos, esos cinco, distintos (A)

y

con un arte de hueso y un anhelo de garra (B)

(donde podemos observar también que este último verso es den-

tro de sí mismo bimembre y simétrico), que tienen sus correlatos en los versos 7 y 8 del poema:

saben la ruta tibia hacia los corazones (A1)
para clavarse en ellos, rasgándolos crueles (B1).

Si no explicamos esta estrecha interdependencia resultaría un absurdo decir que un camino puede clavarse en un corazón; pero queda claro cuando vemos que corresponden a las imágenes que continúan el primer plano y el segundo, cruzándose en sus correlativas (A_1 y B_1) los conceptos en dos versos, para luego terminar uniéndose en uno solo, expresado estilísticamente por un encabalgamiento suave, y que se funde en una unidad sencilla y hondamente humana:

pero los cinco tienen para el amor un solo
caminar (A2) y una sola quietud cuando sujetan (B2).

Madrigal del gozo.

Ante este poema sentimos una intensa emoción primaveral, una sensación pura del mundo primigenio; todo, pues, está unido bajo su significado. ¿Cómo se ha conseguido? ¿Con palabras elegidas, con imágenes, con la armonía del verso? Es muy difícil averiguarlo; tratemos, pues, sólo de sondear lo que vemos en él, exponiéndonos a estropear su encanto.

Como en otro madrigal que hemos visto, y otros que no podemos señalar aquí, tiene éste una estructura simétrica, conseguida —claro está—cada una de su particular modo; aquí se logra con la correspondencia de la primera visión con la última, y con la estructura de las dos visiones paralelas intermedias. Mas advirtamos que todo el poema, en su conjunto, está formado por una visión única total, que está representada por una idea antropomórfica de la naturaleza, una sustitución de la imagen real por una plástica, que el poeta define por

el paisaje está lleno de labios y pupilas
y el tacto es en los árboles, la caricia del viento.
(Versos 3 y 4, pág. 117.)

Después se introduce un conjunto semejante, bimembre, por

el hemistiquio de las dos visiones: "Lo negro ya no existe...", donde estalla el gozo como una fuerza negativa de lo oscuro, de lo tétrico, de lo triste, y que se extiende durante cinco versos, y que vuelve a repetirse en el segundo miembro, introducida por "El llanto ya no existe...", claramente paralelístico del anterior, y que, por lo tanto, corresponden a la fórmula

$$\begin{matrix} A_1 - B_1 \\ A_2 - B_2 \end{matrix}$$

y que sería

lo negro (A1) ya no existe. Es tenue sombra sola (B1)

y

el llanto (A2) ya no existe. Es el claro susurro (B2).

Y precisamente esta ordenación paralelística de las visiones coinciden con la visión total del poema de tipo sensorial, donde los dos fenómenos o símbolos de lo triste, que niegan al gozo, son rechazados y fundidos con la naturaleza. Una vez más todo el significante que constituye el conjunto paralelo viene a coincidir con el significado.

Y para terminar, señalaremos los últimos versos, que son, como hemos dicho, simétricos con la imagen primera, y que vienen a amplificarse aquí desde el paisaje hasta el universo por medio del procedimiento de una correlación reiterada: y así, si antes

el paisaje (A1) está lleno de labios (A) y pupilas (A) (verso 3)

ahora

del universo (A1) entero, que tiene boca (A) y ojos (A) (verso 15)

donde se corresponden miembro a miembro el conjunto trimembre, que tienen el mismo contenido conceptual. Y de esta manera armónica e insistente nos da la impresión de un nuevo gozo, que el poeta dice bellamente que

... se derrama en los ríos
y rueda interminable hacia un sol ignorado (versos 16 y 17)

que nos deja, como toda gran poesía, en el umbral del misterio, ante un mar desconocido, al cual no es dado penetrar sólo con los instrumentos del crítico.

Filmoliteratura.

SOBRE LA TECNICA LITERARIA DEL GUION CINEMATOGRAFICO

POR

JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

A poco que paremos la atención sobre los fundamentales problemas de la evolución cinematográfica española, no hay duda de que se planteará en el primer plano de su totalidad el del aspecto literario.

Creen algunos, aunque parezca ya inverosímil, que en el cinematógrafo la literatura ocupa un lugar secundario con respecto de su técnica no literaria. Es más, algunos, con mayor cerrazón todavía para penetrar en los problemas cinemáticos y asidos a la vieja oposición de las Ciencias o las Letras como si éstas no tuvieran su metodología científica, objeto de palpitante interés en la actualidad, piensan—y así les sale lo que hacen—que el valor literario de un guión no influye para nada en la realización de una película si el rodaje, la escenografía, la luminotecnia, el sonido, los intérpretes, etc..., etc..., son perfectos.

Gravísimo error, tan grande como suponer aisladas todas las fuerzas científicas, estéticas, históricas, etc..., etc..., que contribuyen a la creación del arte cinematográfico o no valorarlas jerárquicamente en su colaboración.

Para quienes así están desviados de la verdadera ruta cinematográfica, todas las especialidades que constituyen unidas la cine-

matografía, tienen una misma alineación en su desarrollo. En su fila uniformemente falsa, no perciben el sistema metodológico que debe moverlas y utilizarlas. No comprenden la sutilísima ordenación que las enlaza, haciéndolas intervenir a su debido tiempo, como corresponde al ritmo delicado y complejo de la producción cinematográfica.

Así la literatura para ciertos sedicentes especialistas en cinematografía—pocos, muy pocos, afortunadamente, aunque su desdichada intervención pueda, por azar, afectar a importantes sectores—el elemento literario del Cine, aunque, en la realidad es el básico de una película y sobre el que se monta todo, carece de importancia, y menos todavía perciben la existencia de esa evolución dificilísima y en la que está sin duda el acierto o el fracaso del director cinematográfico, que la literatura ha de sufrir hasta convertirse en literatura cinematográfica o filmoliteratura, como hube de designarla cuando comencé mis investigaciones y estudios sobre este tema (1).

Pues bien, mientras no se discierna bien la literatura, propiamente dicha, esto es la creación literaria por medio del idioma y la filmoliteratura o realización cinematográfica de la literatura, o más claro aún, de la literatura en sí, la creación de una literatura cinematográfica—que no es fundamentalmente la realización de una película—el problema primordial a que vengo aludiendo será la rémora más ardua de evitar que impedirá la constitución definitiva del cinematógrafo español.

Así se comprende que en España no tengamos un escritor cinematográfico puro, con técnica inconfundible, cuya figura pueda parangonarse con las sobresalientes de los literatos de otros géneros. Y si algunos escritores de valía y renombre han escrito guiones de cine, ni ellos mismos se atreverían a afirmar, libres de conveniencias puramente utilitarias, que sus producciones en la filmoliteratura estén a la altura de sus obras literarias.

---

(1) Cfr. *Programa de Filmoliteratura* por Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, 1951-1952 (pág. 1-2).

Porque no consiste la técnica literaria del guión cinematográfico en el empleo de su peculiar disposición habitual—ordenación descriptiva de secuencias y planos, simultánea al sonido y al diálogo—desde un punto de vista literario, sino en el aprovechamiento de la expresión cinematográfica, la eliminación de la expresión puramente literaria y la consecución del ritmo medular de la pantalla.

Y en esto, por desgracia, los escritores de guiones apenas han penetrado si no es formulariamente.

Su raigambre literaria, de quienes—como los actores—se han pasado de un género a otro, les afirma continuamente en una expresión propia de la literatura, mas no del cine; de su expresión literaria; de lo que designo y designaré filmoliteratura para evitar confusiones al lector.

El escritor dedicado, tras una importante labor literaria —cuanto más importante ésta, más definido el caso—a la redacción de guiones cinematográficos, proceda del campo de la novela o del teatro, ve, casi siempre, el cine a través de este último.

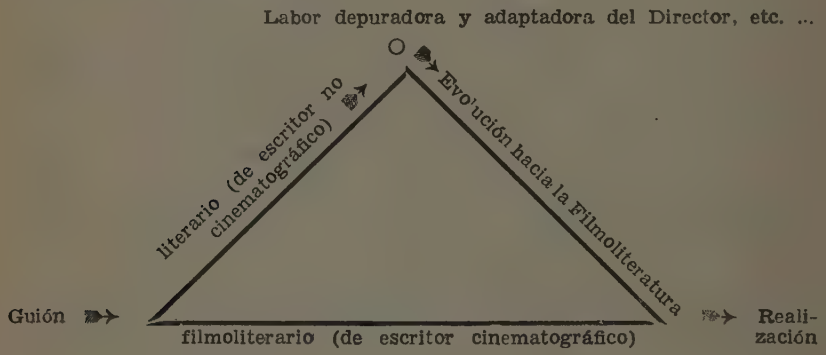
Pesa demasiado en ésto sobre nosotros la gran producción dramática española, abrumadora, buena o mala, pero primerísima en nuestra literatura por su extensión y popularidad. Y lo mismo que nuestros primeros dramaturgos—desde el medievo hasta cerca de los finales del siglo XVI—aplicaban sin querer al tablado escénico la técnica del relato, ellos no pueden desprenderse de los recursos teatrales cuando escriben el guión cinematográfico.

Porque si en las buenas películas que se han producido en España—que las hay, naturalmente, y comparables en perfección con cualquiera extranjera—esta influencia teatral ha sido eliminada en lo posible o ha desaparecido enteramente en algún caso, se ha debido, no al guionista, sino a las transformaciones que, en manos de un buen director, dotado de verdadero sentido cinematográfico, ha sufrido su obra hasta adquirir parcial o totalmente la auténtica expresión fílmica.

Hoy por hoy, la literatura cinematográfica o filmoliteratura española—y no poca extranjera, aunque aquí no venga al caso—

no ha conseguido suprimir esa evolución, de complicada, difícil y angustiosa gestación del guión cinemático, literario y teatraloide a su realización fílmica o filmoliteratura, que se habría sobrepasado de existir el escritor de Cinematografía, absolutamente puro y dueño de una técnica insobornable a la influencia de la expresión literaria.

Un gráfico puede darnos claramente la visión del dificultoso y largo camino habitual que ha de recorrer, con graves peligros, la obra del guionista cinematográfico y el recto y breve que existe cuando el escritor de guiones sabe emplear su técnica propia, la filmoliteratura, o el director la suple porque coinciden en él ambas cualidades: un caso indiscutible actual: Renée Clair. Mas vengamos a lo indicado:



No puede dudarse de que la aplicación de una técnica basada en la expresión cinematográfica y en las posibilidades y limitaciones que el cine presenta, y no en perdurables expresiones literarias; sin conservar las características de éstas y utilizando las expresiones fílmicas, eliminaría definitivamente ese largo camino accidentadísimo de cuya segura o insegura ruta depende, en gran parte y fundamentalmente, el fracaso o el triunfo de una película, cuyo elemento literario, es decir filmoliterario, si fuera como es debido, depende de las cualidades de escritor cinematográfico que tengan por azar el director o sus colaboradores, más que el habitual guionista.

El escritor cinematográfico, y al mismo el crítico que ha de juzgarle y orientarle, han de recibir una enseñanza y formación previas que, en España, apenas se ha iniciado ya que sólo se han dado de modo público y oficial los Cursos de Filmoliteratura que desde su creación, en 1947, he ido explicando y desarrollando en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, cuya labor en este sentido y en otros aspectos cinemáticos, no menos descuidados generalmente, puede tener una eficiencia decisiva.

Es preciso que quien haya de dedicarse a la redacción de guiones no sólo domine la técnica de la realización cinematográfica, sino que conociendo claramente la técnica de la expresión literaria y la de la expresión cinemática, discierna, sin error, ambas, para eliminar la primera y desarrollar, con toda su amplitud, la segunda, en el transcurso de su labor.

No ha de intentarse con estas enseñanzas, y a cualquiera se le alcanza, que quienes las reciban *aprendan* a escribir guiones cinematográficos.

Tan ridícula idea, bien ajena a todo quehacer literario o artístico, no sería menos disparatada que suponer una clase de literatura en la cual se enseñara a escribir novelas, comedias o poesía.

Ciertamente que el escritor de guiones o de lo que sea, ha de tener su vocación y sus cualidades intelectuales propias, como el pintor o el músico, pero la disciplina, que hemos de designar, para ser exactos, con la denominación de Filmoliteratura o literatura cinematográfica, ha de orientarles sin duda y aun despertar esa disposición y desarrollar esas cualidades, con el estudio metodológico de la diferenciación expresiva de Literatura y Cine; de la exposición de la estética cinematográfica y de sus elementos literarios y su evolución; de sus antecedentes e influencia; de las características de la expresión fílmica, en todos sus aspectos; de la descripción literaria y de la plasticidad cinemática; de la valoración de lo principal y lo accesorio; del diálogo en relación con la rotulación, el gesto, el movimiento y el sonido; del ritmo filmoliterario y la expresión cinematográfica y de tantos y tantos te-

mas como son imprescindibles en el conocimiento de los especialistas cinematográficos y singularmente en el autor de guiones.

Dejando de lado la disposición material del guión y la distribución de su desarrollo, se plantean al guionista una serie de problemas cuyo examen, aun reducido a los de máxima importancia, sugiere otra serie de observaciones cuya repercusión en la redacción de los guiones es innegable.

Empecemos por lo que pudiera llamarse el mundo cinematografiable. es decir, el mundo perceptible para el guionista capaz de adaptarse a la expresión cinematográfica, que no depende solamente de su interés, su pintoresquismo, su novedad, etc..., sino de que esta calidades esenciales en él puedan hallar su exacta plasticidad en el cine.

La gran dificultad que encuentra el autor de adaptaciones novelísticas o teatrales al Cinema es, aparte de la eliminación de sus características literarias, que el resultante de ellas pueda ser transformado en Filmoliteratura.

Realmente las causas para descubrir la literatura o el mundo cinematografiable, no pueden basarse en otras razones que su mayor o menor adaptación a los medios expresivos fílmicos, prescindiendo naturalmente de sus posibilidades literarias y aun rechazando los temas cuando éstos son los verdaderamente sobresalientes.

Para ello el guionista, en su aspecto de adaptador, debe adquirir, por un demorado conocimiento de la expresión cinematográfica en todas sus posibilidades y aspectos, la sensibilidad necesaria para el hallazgo de los temas filmables y el conocimiento preciso de los aspectos cinemáticos que puede desarrollar en ellos hasta conseguir un máximo de características filmoliterarias.

Para su desenvolvimiento ha de percibir fundamentalmente el ritmo imprescindible y fundamental entre acción y expresión plástica, base del propio ritmo cinematográfico, acompasado del argumento con la imagen, sin prescindir de la emotividad que ha de repercutir en un público, sin el cual—y sin su posición media,

entre popular y culta—el cinema dejaría perder una gran parte de su valor como espectáculo e incluso espectáculo de masas, que apenas si doctamente puede hallar refugio en los *cines-clubs* de todos los tiempos.

Este mismo ritmo ha de regir el desarrollo del argumento en relación con el tiempo y el espacio, esto es lo histórico y lo universal, pero no desde el punto de vista del realismo del preceptismo dieciochesco, sino en los aspectos arqueológico y costumbrista.

No hay que olvidar cómo el cinematógrafo hundió para siempre las famosas leyes neoclásicas—más españolas en su realidad moratiniana que en su atribución al dogmatismo francés—que todavía pesan increíblemente sobre el teatro, aún sometido, en cierto modo, a las unidades de tiempo, de lugar y de acción cuando no ha podido liberarse de ellas por influjo del cine precisamente.

El escritor cinematográfico, el cultivador de la filmoliteratura distingue claramente lo minuciosamente pormenorizado de la descripción literaria y las síntesis expresivas que la constituyen en la plasticidad cinemática.

A la ordenada acumulación de detalles expresados en la narración novelística o en el decorado y atuendo escénicos, sustituye en el cine el detalle sobresaliente entre los demás que deja oír su voz simbólica entre todo cuanto le rodea.

El guionista cinematográfico, a diferencia del dramaturgo—el que más suele interferirse y confundirse con él—sabe que no podrá expresar con palabras las sensaciones de los personajes, pero también que podrá prescindir de los gestos topiquistas de la escena, sustituyéndolos, con amplia emoción, por un primer plano, y que la sucesión de detalles en inacabable relación, que en el teatro lleva a menudo al gastado diálogo—sobre hechos anteriores que los personajes conocen y no es lógico que se repitan unos a otros—o al injustificable monólogo—que ya Ibsen—, el gran renovador del teatro contemporáneo, rehuía siempre—halla una magnífica solución equivalente en una serie de planos rápidos cuyas imágenes, asociadas en la mente del espectador, le entregan una total imagen expresiva de lo que necesita conocer.

Y he aquí, en esto precisamente, uno de los grandes descubrimientos del cine, una de sus grandes aportaciones expresivas, debiéramos decir, cuyas posibilidades son inagotables: la valoración de lo accesorio para destacar, con líneas nuevas e inolvidablemente impresionantes, la trascendencia de lo fundamental, como, por ejemplo, las consabidas botas cubiertas de barro, que nos reflejan desde un primer plano todo el temporal que hubiera sido preciso evocar con una serie de detalles, que nunca habían conseguido entre todos la fuerza expresiva de aquel.

En esta característica expansiva del cine va implícita otra que le separa totalmente de la expresión literaria. El cinematógrafo puede dar, en todos sus tiempos, el metaforismo que en la literatura salta del comienzo al fin del pensamiento, en dos imágenes unidas por una asociación de ideas cuya línea intermedia no es admisible en la palabra y sí en la imagen. La literatura crea ésta concreta, exacta, con una serie de vocablos y el cine, por el contrario, puede sugerir, con una imagen sola, todo un conjunto de palabras, ampliable hasta el infinito, en cada uno de los espectadores, con su interpretación personal.

Y con esto, nos acercamos a uno de los problemas más importantes del arte fílmico que, existiendo en el cine mudo, se ha agravado en el cine sonoro, aunque debiera haberse resuelto en él definitivamente: el diálogo cinematográfico.

En todo caso el autor de guiones, que posea una conciencia de la expresión cinemática debe adoptar como base, hasta el agotamiento, en su labor, la imagen y el gesto, completándolos con el rotulado, la voz y el sonido cuando la abstracción o la ambigüedad interpretativa de las ideas o la complejidad de la relación no tuvieran su reflejo exacto en el plano cinematográfico, pero en el cine mudo había de reducirse indefectiblemente esta mezcla a la composición siguiente:

Imagen, gesto + rotulación.

La reducción del segundo integrante, hasta su supresión casi absoluta, en fuerza de sustituir con planos de plasticidad fílmica

las palabras del guión, era sin duda el camino firme de avance en la filmoliteratura, que a diferencia del arte meramente literario, podía prescindir de la palabra como expresión.

En este caso del cine mudo podía muy bien establecerse la comparación gráfica entre Literatura y Filmoliteratura, como entre dos libros en que respectivamente la expresión lingüística hiciera inútiles las ilustraciones, por su exactitud y claridad o las ilustraciones declararan innecesarias las palabras explicativas de ellas por una misma claridad y exactitud. En ambos casos, a la vez, la evidencia de la diferenciación entre Literatura y Filmoliteratura no ofrece dudas.

Pero el cine sonoro, apartándose de la pureza a que el séptimo arte había llegado con el cine mudo, en una dirección realista —cuya licitud y acierto no es ocasión de discutir aquí—que se completará permanentemente también, acaso algún día, en una desviación más marcada, con el cine en color y aun en relieve, vino a complicar extraordinariamente la mezcla de imagen, gesto con rotulado, hasta un difícil equilibrio, no matemático como en el caso anterior, sino sujeto a unas proporciones que sólo el guionista y el director pueden dosificar hasta el acierto máximo o el desacierto más absoluto.

En el cine sonoro, los integrantes dialogales del cine mudo, en todos sus aspectos, es decir, en lo que tienen de palabra y de sustitución de ésta cuando la palabra no es suficiente, pueden agruparse así:

Imagen, gesto +
Expresión oral de los intérpretes +
Efectos sonoros +
Voz en "off" +
Rotulado.

Desde luego podemos establecer una cierta gradación de proporciones entre estos elementos: el primero debiera predominar, completándose con el segundo siempre que sea posible y, en fin, con el tercero; los dos últimos, en realidad análogos, deberán ser ex-

cluídos siempre que sea posible; pero con respecto de las calidades de esta indicada proporción es difícil determinar nada fijo. Depende de la dirección de la película, aunque el ideal sería que el guionista lograra dar unas normas exactas, cuya importancia desde el punto de vista filmoliterario no es menester subrayar.

No hay duda de que lo más intenso del problema radica en la convivencia en la pantalla de la imagen, el gesto y el diálogo.

No debe olvidarse que éste, así como en el teatro es la base fundamental, su papel en el cine no es otro que subrayar discretamente, sobriamente, hasta lo más, lo que la pantalla nos refleja.

De aquí que muchas veces pueda y deba sustituirse el diálogo, siempre que sea factible, por una serie de planos o "travellings" que nos den la imagen, el gesto, el detalle, la referencia, etcétera..., de lo que se trata de decir. Por el contrario será inútil y absurdo que el diálogo repita exactamente cuanto la imagen, el gesto, etc..., nos da con mucha mayor fuerza expresiva.

Hay que tener en cuenta también, desde el punto de vista de la universalidad del cine, tan importante en la actualidad, que la reducción del diálogo, la facilita grandemente y aun si fuera posible llegar al mínimo dialogístico, se evitaría el tremendo doblaje que rara vez sale logrado.

No es difícil deducir de esto que el peligro que acecha al guión del cine sonoro es que pierda, más o menos, su sentido cinemático puro al predominar el diálogo, evidentemente literario, sobre la plasticidad, característica esencial del Cinematógrafo.

Por otra parte el diálogo cinematográfico ha de presentar unas peculiaridades esenciales que le diferencian profundamente del diálogo dramático.

En éste, reducido a un solo plano para los espectadores y con desigualdad, entre éstos, de proximidad visual y auditiva, son lícitas explicaciones, aclaraciones, más o menos minuciosas y aun largas parrafadas en boca de los personajes, que tratan de igualar para todos la percepción del espectáculo, cuya expresión puede

convertirse en literatura pura, fuera de la escena, en el texto de la obra impresa.

En el diálogo cinematográfico sería imperdonable no sustituir todo ello por diferentes planos—contracampos, "wild shots", etcétera..., etc...—y mantener un largo diálogo o monólogo sobre una serie de fotogramas análogos.

El mismo lenguaje del diálogo cinematográfico requiere una precisión y sencillez mayores que el del teatro, como destinado a públicos más diversos y a mayor divulgación. El vocabulario deberá rechazar, aunque a veces no se haga, cuanta cargazón lingüística no sea del lenguaje vigente entre personas cultas de tipo medio.

Otro tanto podría indicarse con respecto de la pronunciación y la entonación cuya trascendencia es máxima, pero esto ya atañe al director y no al guionista de una película.

POESÍA
PROSA
TEATRO

POESIA

Cántico final, por Eugenio de Nora.
Bajo los árboles, por Antonio Fernández Spencer.
Dos poemas, por Victoriano Cremer.
Dorada canción, por Luis López Anglada.
Dos poemas, por Ernesto Mejía Sánchez.
Soneto del pozo, por Alfonso Canales.
El ángel y la palma, por Raimundo de los Reyes.
Dos poemas, por Leopoldo de Luis.
El sueño, por Pablo Cabañas.

PROSA

La hermana mayor, por Vicente Carredano.
El niño prodigio, por Manuel Pilares.

TEATRO

El cansancio del hombre, por Manuela González-Haba.

CANTICO FINAL

POR

EUGENIO DE NORA

Llegando al fin, recordaréis
como un paisaje, de este libro.
Su imagen es quizás un valle,
la orilla fresca de algún río.

Un valle muchas veces un poco en sueño
surcado por el agua clara,
en el fondo de la cual tiemblan de pronto
estrellas, libres pájaros, palabras,

y en el que vuestra voz dice:
"Te quiero,
Tierra; eres hermosa y también amas.
Mirándote ya nada anhelo..."

Y susurrando en el arroyo, o suspirando,
abierta rosa, frágil hierba,
parece como si la tierra misma
nos contestara y comprendiera.

Porque es muy dulce creár, y reposar
cuando se está cansado,

y saluda al amanecer en el rocío,
y la extensión parece cántico...

Pero no dura mucho el sueño. No puede
durar mucho. Sabemos
que hay un camino a recorrer, y que urge
el tiempo.

Y mientras haya a donde *ir,*
todo descanso
es ya traición. No sé algún día:
hoy no es verdad, no amamos

a la pura belleza terrestre. Toda belleza
es rival, enemiga
del verdadero amor, ¡ay!, tan lejano a la
delicia.

Pues la belleza quiere entrega, dejación
y, al fin, reposo.
Sola en sí misma. Y el amor es conquista, lucha
y ascensión sobre nosotros.

* * *

... No; cuando recordéis mi libro,
amigos,
entre las hojas verdes y las rosas ved
un arco tendido:

(¡Finalidad, finalidad, sentido nuestro,
corona o rienda,
lo sólo humano *que añadimos, con que*
sobrepasamos a la Fuerza...!)

Seas arco tendido, poesía,
a las estrellas firmes del mañana;
cada cántico sea un hondo acto
de plenitud y de esperanza;

cada palabra como una caricia
del cincel en el tiempo,
o un puñetazo de luz viva
en las tinieblas del recuerdo;

cada imagen henchida, cada frase
que cierra en armonía su abundancia
sea para siempre signo de una vida que construye,
y como obra nunca pasa.

Y cada nido, cada valle feliz evocado
en los versos
sea la nostalgia disparada
hacia un futuro por fin nuestro.

* * *

... Hemos llegado al fin. ¡Adiós,
amigos!;
pero decidme que algo os ha ayudado
a estar en pie y en un camino...

Y a ti, amada por ti misma,
y más allá de ti, ¡gracias, bellèza!,
porque nos haces desear lo que sabremos
arrancarle a la Tierra...

1949.

BAJO LOS ARBOLES

POR

ANTONIO FERNANDEZ SPENCER

A Darío Suro.

Cuando para mí la poesía era un ejercicio de todas las horas
y yo miraba los árboles y decía:
"Sea la Naturaleza bella y resplandeciente
y en ella señoree la muerte
y canten los ruiseñores".
Cuando yo era un hombre que leía los libros con placer
y tenía un corazón que cuidar
y unos versos que decir contra el viento dichoso,
veía pasar, bajo el sol o la luna,
a las nobles mujeres de mis sueños.

Yo era joven aun, amaba,
sabía de la alegría juvenil;
sobre mi carne tantos placeres esperaban
que los dejase trotar por el mundo.

Entonces todas las primaveras me hablaban de mis amores;
me decían que besar es una acción hermosa,
y que esto importaba más que todos los versos
que abrieron el río de la gloria al poeta;
que era mejor que encontrar un cuerpo en la aurora
perderlo totalmente,

como en el viento se pierde una hoja;
que el amor no era una retórica;
que el amor no se vive para dejar unos versos perfectos.

Cuando yo era, hace mucho tiempo, un muerto bajo el sol,
y tenía amigos, y caminábamos bajo los olmos,
y nos comunicábamos la horrible envidia que nos dejaban los ver-
[sos de Goethe
(leídos con placer, como quien coge un fruto de los árboles),
entonces éramos jóvenes y sinceros,
y nos proponíamos mentir con nuestra sinceridad...
Y qué alegre era aquello de saber que la mujer era un cuerpo
[gozado,
y que podía ser un pecado o una dicha ligera.

En ese tiempo eran los árboles bellos confidentes de la amistad,
del amor, de todo lo que los hombres llaman impureza del verso.
Qué hermoso era ver que las palabras tenían vida:
verlas traer las manadas de bueyes dorados bajo el día brillante,
los troncos, los amorosos cantos de las aves alegres.
Y eso era la poesía:
contar lo que en la vida sucede.

Cuando yo era un muerto y la tierra dichosamente me amaba:
sobre mi carne veía pasar los bosques
y los versos eternos.

DOS POEMAS

POR

VICTORIANO CREMER

MUJER REDONDA

Hasta los niños la miraban cuando
doblaba las esquinas de la calle,
tan azul y radiante, que una llama
parecía tener entre los dientes.

Huía de la luz con la pereza
de la cierva cansada, y sonreía
sintiendo las miradas de las gentes
resbalar por su vientre abovedado.

Se llevaba las manos a la henchida
plenitud de la carne, y las dejaba
allí sumidas, por sentir el eco
caliente y vivo del amor, haciéndose.

Hasta entonces, los hombres la siguieron
con ronca voz de barro; y les temía;
porque el hombre fué sólo para ella
lobo furtivo y sal de madrugada.

Pero ahora les miraba desde un cielo
grávido y fuerte. Ellos la veían

redonda y poderosa, como un puño
abriéndose caminos en la niebla.

Si entonces una voz gritaba:
—Mira;
tiene un hijo...,
se apretaba doliente
la cintura de vidrio y, en la tarde,
era como una encina coronada.

Los oscuros balcones con geráneos;
los húmedos zaguanes; las buhardillas;
las frescas herrerías; las campanas
que las monjas tañían en el alba...

Todo, a su paso, sin cesar latía
al compás de su vientre...
Todo atento
al dulce peso de su vientre...
El aire,
de cristal y de gloria, por su vientre...

* * *

Ya la carne de trigo se atiranta
y duele extensamente.
¡Cómo sabe
el dolor de los hijos!
Porque tienen
sabor a junco verde por la sangre.

MUERTE LENTA

A la cima sangrienta de tu beso
voy, escalando su raíz oscura;
sintiéndome en la luz de tu cintura
como un aire gozosamente ileso.

El corazón me duele, de tu peso,
y el alma de tu fría dentadura.
Paso a paso me gana la hermosura
de escarcha y soledad en que me apreso.

Llego hasta ti cansado, pero llego
—desestrellado azor de tu estatura—
con una muerte lenta en cada mano.

Copiosamente tus caminos riego
de silenciosa sangre y desventura
por el beso y la muerte que me gano.

DORADA CANCION

POR

LUIS LOPEZ ANGLADA

I

Entre doradas cadenas
de nada, pero ¡tan fuertes!,
de casi nada.

De menos que la amargura
y que las ansias, de menos
que la muerte.
Roce, ala,
abrazo, pero ¡tan fuertes!

Tan fuerte son que me atan
el corazón y la vida
a nada o a casi nada.

—O a todo, Amor, y tan fuerte
que la vida se desangra
entregándose a minúsculas
risas, a manos blancas
que ciñen la frente, a besos,
a lágrimas—.

Y todo dentro de casa.
Entre doradas cadenas

de nada, de casi nada,
pero ¡tan fuertes!, mi alma.

II

Alguien que yo no conozco
me envidia porque te beso.

Alguien desde la tiniebla,
desde detrás de mi alma,
porque te tengo.

Porque te tengo y me invade
la luz el alma y el cuerpo,
y es tan cálida la vida
que te beso
y se me olvida que vivo.

Alguien, algo, desde dentro,
desde abajo, muerde el alma
con rabia—y no le conozco—,
con rabia, porque te quiero.

III

Y se me olvida la urgencia
de vivir.
Todo es sencillo.

Arrinconamos la Luna,
el corazón y el suspiro.
Lo desnudamos de sedas
y de lobos.
Quedó al vivo,

entre los dos, el Amor.
Y se me olvida que vivo.

IV

Agua fresca. El cristal pone
su límite de reflejos
puros.
El agua no es nada
ni el vaso. Menos, la tarde
ni el sol seco.

Agua fresca. Un oleaje
minúsculo bajo el cielo
que a nadie—ni a mí—le importa.

No me conmueve lo eterno
ni lo fugitivo.
Pero
¡qué dentro llega esta nada
que tú me das, este fresco
sabor del agua en tus manos!

Bebo.

DOS POEMAS

POR

ERNESTO MEJIA SANCHEZ

SOLO CONTIGO VENCERE A LA MUERTE

Si la azucena es vil en su pureza
y oculta la virtud del asesino,
si el veneno sutil es el camino
para lograr exacta la belleza,

engaño, pues, mi amor con la nobleza
y confundo lo ruin con lo divino,
hago de la cordura desatino,
de la sola mentira mi certeza.

La humana condición que me amuralla,
la angélica promesa en que me escudo,
nadie gana ni pierde la batalla.

Contra toda verdad he de quererte,
equilibrio infernal. Nací desnudo.
Sólo contigo venceré a la muerte.

LOS OJOS DESEADOS

Me están mirando. Me desnudan, me cubren,
me desnudan con insistente, indeleble pureza.

Obstinada, definitivamente me están mirando.
Ya no puedo con ellos, ya no puedo sin ellos.
Ya no sé, ya no sé quién me mira. Yo mismo
soy mis ojos que me estoy mirando. Soy quien
me está mirando; y no sé quién soy.

Inevitables, incesantes, internos, durísimos
ojos me están dando la muerte. Certeros,
violentos me están mirando desde mí.
Estoy en ellos, soy de ellos. Perenne,
perpetuamente, para siempre me están
mirando. Soy quien me está mirando:
invulnerable, ya no puedo morir.

SONETO DEL POZO

POR

ALFONSO CANALES

¡Es un pozo, es un pozo, lo que tengo es un pozo
bajo mis pies, un hondo pozo, donde el vacío
se asienta! Siento, a veces, cómo su aliento frío
sube por sus paredes húmedas, cuando rozo

sus piedras con las puntas de mis zapatos. Trozo
a trozo, voy dejando mis manos, entre un río
de sangre, tierra y uñas, sobre el pretil. ¡Dios mío,
es un pozo, es un pozo, es un pozo, es un pozo!

Es un pozo, Dios mío, pero lo más terrible
es no saber si tiene un fondo; si, llegada
la hora de caer, ay, me será posible

descansar en sus aguas; si hay en su hondonada
un límite, Dios mío, un límite asequible...,
o si, acaso, es un pozo, pero un pozo de nada.

EL ANGEL Y LA PALMA

(En el "Misterio" de la Asunción de la Virgen, de Elche.)

POR

RAIMUNDO DE LOS REYES

A Juan Orts Román.

I

Ramas altas en arcos jubilosos
saludan en el cielo tu presencia
embajador de la Divina Gracia,
mancebo nunca visto, nunca oído;
inédito mancebo sin contorno,
sin posible sospecha de figura.
¿Niño o fruta...? Tal vez fruta gozosa
abierta en ancho vuelo de promesa,
sazonada en recónditos ardores
para granar en oro derramado
la virginal cosecha de los cielos.

Y el Angel canta en la radiante fiesta
de los aires...
La tarde se atavía
de júbilos y pálpitos, de vuelos
imprecisos, de trémolos agudos,
de finos y rizados gorgoritos,
de requiebros de gloria, de sonoras

trompetas con retumbo de Universo
estremecido al pensentir la nueva
blancura de azucena que se anuncia.
Y la canción del Angel se hace fino
y tembloroso surtidor abierto
hacia la altura, en gracia de palmera.

Todo es vuelo de palmas en el vuelo
del Angel... Palmas altas, cimbreantes
doncellas de los huertos en clausura,
novicias en el éxtasis sumidas
del vegetal misterio que profesan.
Teológicas palmeras en concilio;
palmeras que se encumbran, que se mecen,
que se agitan buscando el imposible
arranque de su vuelo... ¡Vuelos, vuelos;
arcángeles, laúdes, serafines,
en bandada revuelta, atolondrada,
en busca de la palma prodigiosa
sobre los palmerales casi en vilo!

Y el Angel, ¡oh, sorpresa!, agita el oro,
surtidor desmayado, de su palma,
al salir—nube, alondra, mariposa—,
de la "mangrana" abierta en gajos múltiples.
Ya está todo previsto y calculado:
ya el "Araceli"—celestial insignia,
Toisón glorioso—condecora el viento.
Ya el cielo abrió sus puertas.
Dios espera.

2

Fiesta de ángeles, vuelos de retablo,
rectos juncos, postradas azucenas,

con guirnaldas, con randas, sedas, tules.
Todo un mundo de astral pajarería
atolondrando el mundo de las gentes...

¡No bregad, apostólicos varones!
¡Dejad la judería en su refriega!
Que están aquí los ángeles, ¡los ángeles!,
a cuyo asalto os sentiréis inermes.
Enterrad la Magnolia para goce
de raíces, de topos y de arcilla,
que Ella saldrá de la sombría entraña
tan limpia y clara como vino al mundo,
estatua de alabastro transparente,
sin mácula posible, sin posible
contagio de dolientes contingencias;
pura como la leche de sus pechos,
fuentes de redentora medicina;
tan de Gracia investida, que a su paso
pierde hasta el Sol su facultad de sombra!

¡Qué luz, qué claridad en torno suyo!
Los ángeles gozosos la requiebran,
los ángeles la llevan en volandas,
los ángeles la suben con jolgorio
de chiquillos golosos que llevaran
una tarta de nata entre las manos.

Ya sube, majestad de las celestes
alturas; ya se empina, estrella augusta,
lujo del Firmamento, joya excelsa,
sublime pectoral del Universo.
Ya está allí donde aguardan serafines
y arcángeles y gozos, con el gozo
de la Real Diadema presentida

por Dios cuando sangraba por sus sienes...
Reina, ¡por fin!, en alma y carne viva,
Y los ángeles fueron, sí, los ángeles,
más ángeles que nunca por la gracia
de la Angela Divina de los cielos!

(Fragmento del poema inédito *Un ángel me acompaña.)*

DOS POEMAS

POR

LEOPOLDO DE LUIS

OTOÑO

Cruzan hacia el Otoño trenes de viento y sombra.
A la vez los miramos pasar y vamos dentro,
como si a la vez fuéramos los chopos de la orilla
y la oscura madera de su errante esqueleto.

Algo nos enraiza en lo que fuimos
y algo huye siempre, que también es nuestro.
Somos de vieja tierra inconmovible,
y a la vez somos sombra hacia lo lejos.

Cruzamos estaciones en las que un sol glorioso
dora las altas copas y en los ojos destellos
enciende. En valles claros un agua enamorada
nos copia fugazmente en sus espejos.

Arboles conmovidos por el aura sonora
del amor, recubiertos de su claro misterio,
acaso lo mejor de nosotros se queda
en el paisaje, al borde de fluyentes recuerdos.

Mientras, arrebatado por un soplo de olvido,
un nosotros que apenas si nos reconocemos,

irremediablemente transita día a día
hacia el Otoño en largos trenes de sombra y viento.

LOS AÑOS

Barca o sombra, la tarde por la naciente orilla
del ocaso resbala. La luz es agua quieta.
El viento de diciembre tala con su cuchilla
del alerce del tiempo la rama violeta.

Caminamos sintiendo este talar sombrío.
Las hachas nos resuenan como golpes mortales
en el oculto bosque del corazón; su frío
nos estremece como a tristes vegetales.

Del leño derribado de diciembre, ¿qué oscura,
qué honda y secreta savia nuevo verdor transfiere?
Sentimos esa mágica Primavera segura,
mas una irretornable fronda en nosotros muere.

Los años nos recorren como a estas grises ramas,
como a estos esqueletos que la luna ahora besa.
El tiempo nos recorre con sus heladas llamas,
la luna de diciembre, con su fría pavesa.

Y el corazón no sabe volver a su alegría,
no es como el árbol verde este árbol de los huesos.
La Primavera es sólo ascua fugaz del día
del hombre. Se ha cegado la luz de los regresos.

La tarde ya vencida. La noche. El alba. Oímos
al leñador del tiempo cantar, siempre hacia ocaso.
La luz entre los años se confunde. Y seguimos.
Otro día. Otra pena. Otra sombra. Otro paso.

EL SUEÑO

POR

PABLO CABAÑAS

I

El sueño es una muerte repetida,
la muerte que nosotros vivimos diariamente.

El sueño es un espejo nebuloso,
es un espejo de la muerte.

El sueño es el imán que junta nuestros párpados,
y entonces nos convierte
en hombres imprecisos que no encuentran las cosas,
en hombres invidentes.

La vida es una lenta serie de interrupciones,
es una lenta serie
de escenas inconexas. En su climax
el sueño nos sorprende.

El sueño es una muerte cotidiana
que vivimos a veces
despacio, muy despacio,
y otras aceleradamente.

El sueño es una angustia tensa,
es una angustia que nos vence,
y no sabemos nunca si despertar podremos
en brazos de la vida o de la muerte.

II

El sueño es una muerte entre dos vidas,
el ayer y el presente,
repetidos un día, y otro, y otro...,
repitiéndose siempre.

Cuando el sueño nos puebla, cuando asalta la torre
de nuestro ser despierto con su fiebre,
o concretos o derramados
surgen las cosas y los seres.

Adornados así los vemos
cuando aparecen.

Son de perfil extraordinario
vigilantes cipreses,
de enigmáticas claves
truncados capiteles,
de dibujada equidistancia
osados rondadores de las firmes Penélopes.

Cuando el sueño nos lleva por sus fértiles campos,
por sus campos estériles,
nos debatimos en su tiranía
abandonados a su suerte.

III

El sueño es una muerte transitoria, nos lleva
a otro lugar inesperadamente.
Su presencia nos sobrecoge
y nos sentimos débiles.
Y otra vida imposible pesa sobre los párpados
cerrados y sobre la mente.

(Y queremos estrechar manos,
pero se escapan de las manos...

Y queremos apresar cosas,
pero se escapan de las manos...

Y queremos aprehender todo
lo que se escapa de las manos...)

El sueño es una muerte repitiendo en la noche
aquello que nos acontece
en el día, aquello que vivimos
con una intensidad más breve.

Dios nos otorga el sueño para que sienta el hombre
que ha de llegar la muerte;
para que sienta cómo los anhelos
vitales se destejen.

LA HERMANA MAYOR

POR

VICENTE CARREDANO

La calle que atravesaban olía a salazón. A gato y a salazón. Felisa miró a su padre de reojo. En las paredes, nombres tizados en blanco (Pepe, quince, teta). La calle desemboca en la plaza.

Lentos, padre e hija pisaron la dibujada sombra de los plátanos. El templete callaba. (Callaba la plaza entera.) Los miradores de grandes cristaleras, con las tablas interiores puestas, recordaban grandes féretros, cerrados y vacíos. Lo inconfesable, lo inconcreto, eso que siempre es antiguo, vagamente les arañaba el alma. El alma, la sangre que corre y la piel.

El padre de Felisa aparentaba más edad de la que tenía. Tuviera la que tuviese. Sus ojos eran claros y tristes, como los de algunos ciegos. Cojeaba ligeramente.

Felisa sacudió el polvo del banco. Se sentaron. El encendió la pipa. Antes la había acariciado con una mano, con los dedos de la otra, con los ojos, con las aletas peludas de la nariz.

—Buena feria tuvimos el jueves.

—Sí. Creo que fué buena. ¿Te has fijado en el mantel a cuadros rojos? Lo compró Marita.

—Es muy bonito. Y tú, ¿qué compraste?

—Yo hace tiempo que no voy. La veo desde la ventana.

La voz de Felisa era dulce, como una tarde dulce.

El padre no miraba a la hija. Apoyada la cabeza en las manos y los codos sobre las rodillas, echaba grandes bocanadas de humo.

—Sé bastante de ti, hija mía. Sé cómo te consume todo esto.

—No hables así. Por nada del mundo abandonaría nuestra casa. Además, para otra cosa es tarde. En la ciudad hay que trabajar, y nada sé hacer que allí se pague.

—El pueblo, la ciudad, la ciudad, el pueblo...

Balanceaba la cabeza con el ritmo de las dos palabras. Quiso seguir hablando. Sus labios se movieron. Deseaba contar a su hija lo que muchas veces estuvo a punto de decir. ¿Por qué no lo hizo? Hoy tampoco. A los hombres nos es difícil confesar el principio de nuestra tristeza. Pero, ¿a una hija? ¿A nuestra propia hija? A nuestra propia hija también. (La confidencia del fracaso la hacemos a quien nada tiene que ver con nosotros.) Continuó moviendo los labios trabajosamente. Como si le costara un gran esfuerzo. De pronto los dejó quietos. El inferior algo caído. Sus ojos recorrían las cosas. Las recorrían. Los ojos de lo antiguo.

—Padre, lo mío es distinto. Sin embargo, Marita debe ir a la ciudad. En la Escuela de Enfermeras estará bien.

Felisa se levanta. El padre continúa en la misma postura. El humo de la pipa se funde en el aire espeso de la tarde.

Dos golfos gritan a Tina la bonitera. Tina la bonitera es tuerta. La falta el ojo derecho. Dos golfos la gritan. La recuerdan cómo fué aquello. Ella blasfema. Esto sólo, nada más, rasga el silencio. Silencio de sol oscuro. De arriba abajo.

Felisa comienza a andar con paso indeciso. Da espaldas a la plaza. Tras ella queda el templete añil, las corridas cristaleras, los bancos de piedra. En uno de ellos, su padre, cansado y solo.

Desde el café, el juez la dice adiós. Busca las afueras del pueblo. Las busca. En el puerto entra un pesquero con la línea de flotación dentro del agua. Un grupo de mujeres cose redes. Tienen puestos gorros de papel. Entre los gorros, muy lejos, el convento de Capuchinos. Ella conoce a esas mujeres. Y a sus maridos. Y a sus hijos. También conoce sus casas. En horas amargas. El pueblo es pequeño, pero de vez en cuando un barco no vuelve. Hay tiña siempre y dos o tres partos al mes. Parir y coser. Y

gritar de madrugada, por el hueco de las escaleras, llamando a los hombres a la mar, forma la vida de estas mujeres. Ellas la quieren. Y sus maridos. Y sus hijos. ¿La compensan estos cariños? ¿De qué? ¿De qué la tienen que compensar? No lo sabe. Nunca se hizo esta pregunta.

Niños sudorosos juegan a la pelota sobre la costra reseca de la bolera. La miran. La saludan. (La marisma enseña su lecho blanco.) Ella es eso. Sólo eso. La hija del médico. De un médico de pueblo. La gente la quiere. Y ¿para qué? ¿De qué la sirve? El amor debe servir. Debe uno sentirlo también. Si no, ¿para qué vale? El amor debe valer. El amor de las gentes a uno; de uno a otra persona.

Los tricornios de una pareja de la Guardia Civil brillan distanciados en la carretera. ¡Cuántas veces habrá andado y desandado este camino! Los árboles se llaman almez, haya, raigón, morera.

Divisa la línea gris de los acantilados. Tras ellos está la playa abierta; la playa de los veraneantes, con su cerco de hoteles recién pintados. ¡Sólo tres leguas! Enorme distancia. Tres leguas apenas andadas por las gentes que habitan uno y otro lugar. Atras, al lado izquierdo del puerto, también hay una playa. Una playa pequeña y pedregosa, donde se tienden los que la ven todo el año. Ella, no. Ella anda diariamente las tres leguas, porque en el Puntal la arena es más fina y la brisa mejor. Ella es la hija del médico. La gente la quiere. Los hombres, las mujeres y los niños. El párroco lo dijo, desde el púlpito, un domingo: "La señorita Felisa es un ejemplo".

Pasa ante la alta verja del penal. El sargento de guardia la desnuda, solitario. Remontado el presidio, abandona la carretera. Sigue la línea que sombrea el muro sur. Hierba amarilla amortigua la dureza de las rocas. Sube. El mar es rumor húmedo en los oídos. Tres árboles menores se asoman al acantilado.

Felisa no escoge el sitio. No mira. No ve. Se tumba bajo uno de los tres árboles. Por el desmedrado tronco corren dos filas de

hormigas. El mar es ruido en los ojos, en el pecho, en las piernas. Al fondo, la aldea artificial yace sin vida. Ha pasado el estío. El calor de hoy es el calor sorpresivo de unas horas de otoño. Y este pequeño pueblo muere cada septiembre. En el horizonte, una mancha oscura; apenas se mueve. Felisa se aprieta contra la hierba.

Llora. Llora y no piensa en nada. Su corazón está en su boca y en sus ojos y en su médula. Y en la hierba. Y más abajo. ¡Hace tanto tiempo que no llora! Ni su padre, hoy apesadumbrado; ni Marita, ni sus treinta años; ni aquella noche, única entonces, única durante mucho tiempo. Nada hay dentro de ella. Ella ha andado por algo. Ella vino hasta aquí a llorar. Ella llora. Sólo eso. No lo sabía durante el camino. Ni al mirar las casas cerradas y el humo nacido en la lejanía del mar. Ella lo ignoraba, pero vino sólo a eso. A llorar. Llora porque es necesario. Ojos eternamente secos son cielo estéril. La espiga, el río, el decidir, los hijos afortunados de un riego. Veamos las cosas en sus colores de lluvia: los húmedos prados, las tejas húmedas, el húmedo resbalar de las almas en otoño.

Se levanta. Mira en torno. Primero, de rodillas. Después, de pie. Comienza a desandar el camino. Ligera. Repentinamente ligera. De vez en cuando mira hacia atrás. La noche va quedando olvidada a sus espaldas. El viento del Sudoeste despierta a las acacias. Las mujeres cierran, temerosas, los balcones.

Llega a casa. (La puerta, entornada.) Rápida, sube los pocos escalones. Por la claraboya ve un cielo compacto, rectangular y brillante. Se encuentra ávida. ¿De qué? De todo lo suyo. De su mundo. De cuanto la pertenece.

La habitación huele a verde o a azul. A ese algo congénito en nosotros. Vago aroma que sólo percibimos al retornar, limpios de lo sobrante. Cuando quemamos—aventando las cenizas—lo que los demás dejaron sobre nosotros. Al volver de enterrar a un amigo. Después de decir a Dios: "Me arrepiento, Señor, de todo corazón". Después de cantar alto, en la colina, sobre el humo de los tejados. Después de llorar porque fué necesario. Entonces, sí. Entonces nuestro cuarto nos abriga con su aliento. La cama, el des-

nudo, los libros, la blusa rojiza, los visillos, la butaca, nos dicen que somos dueños de algo. Son restos de nuestra antigua respiración. ¡Qué difícil descubrir cómo respiramos ayer! Abrimos la cómoda. El mueble ha contado los años. Sí, hemos respirado antes de ahora. Y sentimos la esperanza de poderlo hacer mañana.

Felisa cruza el pasillo y entra en el despacho. Su padre está sentado, de espaldas a la puerta. La pipa, apagada. Una novela de Simenon en la mano derecha y el dedo pulgar de la mano izquierda metido en el bolsillo inferior del chaleco. Su pelo, blanco y lacio, se abre como una fuga de agua. Este es su padre. El médico del pueblo.

Levanta los ojos del libro. Dice algo. Se quita las gafas y se las vuelve a poner. Dos, tres veces. Ella huele las hojas quemadas del eucalipto. Es en este momento cuando le promete hablar a Marita. Marita se irá. El padre hace un leve gesto y vuelve con Simenon.

La ve partir, asomada al autobús amarillo que enlaza con el tren. Va asustada, pero va. Para ello quizá sea preciso que Felisa la cuente algo. Sí. Es preciso. Se lo contará.

Baja la escalera, calmosa. Sale a la calle. Lleva el pelo sujeto con un pañuelo encarnado y blanco. Las primeras gotas, las gruesas gotas de octubre, se aplastan en el suelo como oscuras monedas de cobre. Felisa siente el tintineo de la lluvia sobre la cabeza. Una gota la resbala tibia por la frente. Atraviesa la plaza. Ahora son dos, tres, cuatro, las que ruedan por su cara. Llega a la iglesia. Faltan diez minutos para el Rosario. Se aleja del atrio. Los que allí se resguardan la miran como sólo se mira, desde un cobertizo, mientras el agua cae fuera.

Se interna en la alameda. En un claro se para. Abre los brazos. Los extiende con la palma de la mano hacia arriba. Da cara al cielo. La lluvia corre por sus párpados, por las líneas de la nariz, por su boca entreabierta. Esto lo hacía de pequeña. (Lo piensa.) En esta misma alameda. (Lo piensa.) Entre sus verdes árboles. (Lo piensa.)

Con la lluvia sonada en la cara y en la palma de las manos

escucha el sosiego terco de entonces. Las mujeres saben su edad cuando recuerdan. Cuando sueñan, no; cuando recuerdan. Felisa recuerda. (Recordar es llenarse de nuevo.) Recuerda cosas precisas. Las ve. También ve la calzada que desemboca en la iglesia. Apoya la espalda en el tronco de un alce. Igual que entonces. Mira a lo lejos. Lejos y cerca. (El estanco, la alpargatería, la taberna de Lucas.) Por ahí llegará su hermana.

No, no es difícil contar, cuando ya hemos cumplido los treinta años, cosas que hicimos desde que tenemos trece. No es difícil decir lo que de lógico hemos hecho en la vida. Quizá no bueno, pero lógico. No es difícil, cuando pretendemos desviar a alguien de un camino también lógico. ¿Aquello no era bueno? ¿Ha sido ella mala? No, mala, no. Eso, no. Pecó, porque pecar siempre es mejor que el deseo de pecar. Sabía que estaba prohibido. Pero no sabía si lo prohibido era necesario para su felicidad, ni si esa felicidad le iba a doler después. ¿Arrepentida? Cansada. Cansada y acostumbrada a ese cansancio. Hoy su soledad es más honda, porque hace diez años vivía contrita de lo que aun no había sucedido. Todo puede ser prematuro. También el arrepentimiento.

¿De qué va a hablar a su hermana? ¿Qué ha de contarle? No lo sabe. Sí lo sabe. (Los labios son precisos cuando el corazón lo es.)

Marita se aproxima, bordeando los pozos, con saltos pequeños y rápidos. Felisa la ve. Va a su encuentro. ¡La ha de decir tantas cosas! Sí, quince años de vida se pueden contar en unos minutos, cuando es necesario. Y ahora es necesario.

Se acercan. Sonríen. Felisa y Marita. Las hijas del médico. La mayor y la pequeña. En los ojos tibios de la hermana mayor, la cabeza de la hermana pequeña está enmarcada por una ventanilla. La del autobús amarillo que enlaza con el tren. La ve. La ve regresar de la ciudad. Vuelve alegre. Lo mira todo con mirada nueva. A ella también. Para Marita, el pueblo ya no es su pueblo. Es un pueblo fijado en el recuerdo. El pueblo, donde viven su padre y su hermana mayor. Felisa sonríe... Tristemente, sonríe...

EL NIÑO PRODIGIO

POR

MANUEL PILARES

Acababa de nacer. Era un niño. Un niño rubio, de grandes ojos azules y blanquísima piel. Sólo lloró unos instantes. Luego, el niño hizo una mueca sorprendente, algo como una sonrisa, o como ese gesto que hacen los estudiantes cuando se les pregunta una cosa que saben bien. Su padre, al verle, tuvo la sensación de haberse enriquecido de repente. Por vez primera se sintió completamente feliz. Amanecía. La madre estaba tranquila.

—Estarás contento, es un niño, un niño igual que tú—la oyó murmurar.

—No hables, descansa—dijo el padre.

El padre era rubio y alto, y la madre pequeña y morena. Tenían tres niñas, y las tres eran morenas como la madre.

—Abre un poco la ventana—suplicó ella.

Abrió la ventana. El humo de las chimeneas ascendía lento y vertical sobre las fábricas del valle. El aire estaba quieto. Bajo los primeros rayos del sol, las redondas cimas de las montañas parecían cacerolas puestas al fuego.

—¿Tienes hambre?—preguntó él.

—No. No tengo hambre.

En aquel momento, sin avisar, entró la comadrona con el médico. No habían visto salir a la comadrona, no se habían dado cuenta del tiempo que había pasado. Habían estado contemplando al niño. Eso había sucedido.

El médico abrió el balcón y toda la alcoba se llenó de sol. Después examinó al recién nacido y dijo:

—Hay que bautizarle inmediatamente.

—¿Qué tiene "mi" hijo?—preguntó el padre, casi en un grito.

—Ya se lo diré—contestó el médico—. Mi consejo es que le bauticen cuanto antes. Mañana volveré por aquí.

El médico salió de la alcoba seguido por la comadrona. Ni una mirada a la madre. Ni una palabra más.

—¿Has oído?—preguntó el padre.

—Sí. ¿Qué hora es?

Miró el reloj:

—Las nueve... ¡Más de las nueve! ¿Cómo es posible que hayan pasado cuatro horas?

Los dos miraron al hijo. Tenía aquella especie de sonrisa, los ojos muy abiertos y las manecitas puestas una sobre otra.

—Llama a las niñas y vete a buscar al cura—dijo la madre.

—Ahora mismo, ahora mismo—repitió él.

Y salió gritando:

—¡Niñas! ¡Niñas!

Al poco rato volvió con el sacerdote y un monaguillo. Las niñas rodeaban la cama. Hizo de madrina la hermana mayor. El monaguillo hizo de padrino. El niño seguía igual. Con los ojos abiertos y aquella rara sonrisa.

—¿Cree usted que se logrará?—preguntó el padre al sacerdote.

—Es un niño extraño—contestó el sacerdote—. En mi vida he bautizado un niño igual. Acaba de nacer y tiene cara de saberlo todo. Si le oyera hablar, me sorprendería menos.

—¿Qué hora es?—preguntó la madre.

El niño parpadeó y volvió la cabecita hacia ella.

—¿Ha visto usted, señor cura? ¿¿Habéis visto??

El sacerdote dió un empujón al monaguillo, y los dos salieron del cuarto. Las niñas intentaron seguirles.

—¡No os vayáis!—gritó el padre. Temía volverse loco, temía estallar de ansiedad.

—¿Qué hora es?—volvió a preguntar la madre.

El padre colocó el reloj de bolsillo entre las manos del hijo.

—Las once y media.

Temía que el sol incendiase la habitación, temía quedarse mudo. Y ocurrió algo extraordinario. Las niñas estaban quietas y silenciosas. La madre, quieta y silenciosa. Y él, mirando, mirando. Las agujas del reloj señalaban el paso de las horas. Las doce. Las tres. Las siete... Nadie se acordó de comer, nadie hablaba. El niño tenía la misma sonrisa. Las ocho... Las nueve... Anochecía. Una gran chimenea de estrellas surgió del hoyo donde se había ocultado el sol.

—Enciende la luz—murmuró la madre,

Aquellas palabras rasgaron el silencio con más violencia que el instantáneo fulgor de una bombilla al rasgar la oscuridad.

—¡Hijo mío! ¡Hijo mío!—gritó el padre.

El niño había muerto.

* * *

Ahora el padre, cuando se emborracha (y se emborracha con más frecuencia que antes), suele decir:

—Era un niño demasiado listo. No podía lograrse. Tenía cara de sabio. Ya lo dijo el cura cuando le bautizó. ¡Un niño sin comparación posible! Murió porque sabía todo lo que hay que saber en este mundo. Mi niño no había nacido para ser minero. Nació para conocer a sus padres y a sus hermanas. ¡Lo demás ya lo sabía él! ¡Bien claro lo dijo el médico! Murió de eso, de saberlo todo. ¡Era un auténtico niño prodigio!

* * *

Y ahora el padre, cuando no se emborracha, suele ir al cemen-

terio. Camina tan despacio como cuando está borracho, pero sin torcerse. Y con una mueca extraña, con algo como una sonrisa, o como ese gesto que hacen los estudiantes cuando se les pregunta una cosa que saben bien, se queda contemplando una pequeña lápida de mármol en la que mandó grabar la siguiente inscripción: "Jesús Pérez Martínez: FILOSOFO. Nació al amanecer del 5 de julio de 1951. Murió al anochecer del mismo día".

"EL CANSANCIO DEL HOMBRE"

(Auto del misterio de la Redención en la Oración del Huerto.)

POR

MANUELA GONZALEZ-HABA

"El Cansancio del Hombre" se representó por primera vez en el teatro Gran Vía el 25 de marzo de 1951, con decorados y figurines de Lara, interpretado en su parte musical y dramática por el Coro de la Facultad de Filosofía y Letras, y el Maestro Guridi al órgano. El 31 de mayo del presente curso se ha representado de nuevo y con los mismos intérpretes en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras.

Los personajes son:

LA EXTRANJERA
EL HOMBRE
EL ALMA
EL JUGLAR
LA SIBILA
LA SOMBRA DE LA TIERRA
LA DESESPERACION
EL ODIO
EL SUEÑO
LOS ANGELES TRISTES
LA VOZ DEL SEÑOR

La introducción musical, intermedios y fondos musicales con que se acompaña la acción han sido escritos por Jesús Guridi, para órgano y coro.

Los títulos de la suite musical son: *Introducción, El canto de la Sibila, El juglar y los fantasmas, Los Angeles Tristes, Viviréis siempre.*

La acción en un campo de olivos y en un solo acto.

La Extranjera avanza entre los olivos, cubierta con un velo, y se sienta en primer término.

EXTRANJERA

¡Si supierais quién soy!
Prefiero que no oigáis mi nombre.
Soy una extranjera,
y ésta es la bíblica tierra
donde crecen los olivos y los cedros.
Yo soy de muy lejos,
y por eso nunca nadie me conoce;
no me ve nadie más de una vez.
Es triste no volver a ver más,
pero os aseguro
que no he dicho adiós dos veces
a un mismo hombre.
Se van..., se va siempre no sé dónde
todo el que me encuentro.
Por eso prefiero
no decir quién soy.

Entran el Hombre, de leñador, con un hacha; el Juglar y el Alma. La Extranjera se esconde.

HOMBRE

¿Dónde encontraré una tierra extranjera,
una tierra sin nombre?
¡Quisiera descansar
y comenzar de nuevo!

JUGLAR

¡De nuevo!
No me mandes entonces esta noche
que cante viejos versos.
Cantaré tu desgracia.
Ya sabes que yo no sé otra canción:
y otra vez volverán,
los mismos, los de siempre,
los oscuros fantasmas
que me agobian para que diga
lo que del corazón les sube.
Y volverá otra vez,
cuando sea de mañana,
a parecerte odiosa
la tierra que conoce tu secreto.

HOMBRE

No puedo abandonar tus versos.
Necesito llorar,
llorar siempre con pesar nuevo,
alegremente...

ALMA

Señor,
¿no querías un olivar?
¿Para qué nos dieron el hacha?
Mira qué viejo...,
puede que muera pronto.
¿Para qué nos dieron el hacha?
¡Mira qué ramas angustiosas!
Pódalas antes de que mueran gritando.

HOMBRE

Como todos los altos de mi vida,
como todos los lejanos signos de la tierra;
necesitaría mil hachas para poderlas cortar.

ALMA

No importa.
Vamos a quedarnos aquí,
y trabaja siquiera
antes de que llegue la noche.

HOMBRE

No puedo.
¿Qué es esta tierra?
¿Adónde me llevará su camino?
Necesito saber.
Ni sé siquiera
si he visto alguna vez
estos viejos olivos.

JUGLAR

No te conocen.
Se quedan inmóviles.
No se han oído quejarse unos a otros
bajo los golpes del hacha.

ALMA

¡Olivar viejo!
¿Quién podrá renovarte
lejano de todos los pasos?

El Jugar ve a la Extranjera.

JUGLAR

Señor,
una extranjera;
¿de quién será esta tierra?

HOMBRE

Acércate
y pregúntale el nombre.

JUGLAR

La extranjera se esconde,
señor.

HOMBRE

¡Seguidla!

JUGLAR

No se quiere dejar ver.

EXTRANJERA

¡Deteneos!
¡No me llevéis adelante!
Temo el estar cerca.

JUGLAR

Suelta el velo y di quién eres.
No te haremos daño.

EXTRANJERA

No me hagáis reír.

HOMBRE

¡Extranjera!

EXTRANJERA

¡El hombre, el hombre!
¡Soltadme!
Es él;
la misma voz.
No será el último que vi.
¿Es que es posible
mirar dos veces al mismo hombre?

HOMBRE

Dices cosas extrañas.
¿Eres de esta tierra?

EXTRANJERA

Sí. Nada más que de esta tierra.

HOMBRE

¿Es tuyo este olivar?

EXTRANJERA

Sí. Ahora es mío.
Me lo vendió el hombre
a cambio del hombre.

HOMBRE

¡Qué dices, extranjera!
Tú sabes mi secreto.

EXTRANJERA

¡Tu secreto!
Sé tantísimos secretos
que no acertaría a revelar el tuyo.

HOMBRE

Entonces dime, si lo sabes todo,
qué es lo triste y lo alegre que me espera.

EXTRANJERA

No lo puedo decir sin verte.

HOMBRE

¡Quítale el velo!

El Juglar va a quitárselo.

EXTRANJERA

¡No!
Ahora este velo
sólo puede levantarlo
la mano del hombre,
forzadora del destino.
Vosotros me habéis buscado.

El Hombre va a quitárselo.

JUGLAR

Espera, señor.
Si ella sabe la verdad
de todos los sueños...
¿Y si es triste?

ALMA

Espera, señor.
Si te dice agüeros malos...
me entristece
que tengas que dejar esta tierra.

HOMBRE

No.
Ella sabe todo.

JUGLAR

Señor, espera.
¿Tú crees que porque sepas
más allá de ti mismo
vas a ir a borrar tu secreto?

ALMA

Tu secreto es muy triste;
señor, espera.
¿Acaso no te asusta
alzar un negro velo
con un negro secreto?
Dile que se vaya,
y quedémonos en esta tierra
aunque sea sin saber.

HOMBRE

Vete.
Me das miedo.
Tienes la sospecha del no ser
en tu indefinible y velada cabeza.
Mi alma se entristece;
quiero esta tierra sin nombre.
¡Vete!
Sería otro oscuro y horrible recuerdo
ver tu rostro desvelado
y tus secretos de espuma.
Tienes una voz vulgar,
como de tierra que cae.
Tu voz se olvida enseguida.
Vete,
te lo ruego ahora que viene la noche.
Me das miedo.

Llega la Noche y se lleva a la Extranjera.

NOCHE

Vente, hermana,
ven conmigo.
Ahora ha dejado
su casa vacía el sueño.
Es la hora de saltear.

ALMA

¿Quién es esta compañera de la Noche?

HOMBRE

¿Qué más da?
¿No has oído hablar del sueño?
Durmamos sobre la yerba seca.

ALMA

Otra vez duermes
sin haber empleado el hacha.
Olivar viejo...

HOMBRE

¡Mañana, si el sol nos despierta!

ALMA

Vendrá nuestro Amo
y encontrará la tierra sola...
y dirá que no hemos...

El Hombre, el Alma y el Juglar duermen. Llega la Sibila.

SIBILA

Olivos,
verdes olivos,
¿quién os ha teñido de negro
las verdes ramas?
Sé que es de noche;
pero hoy vuestro color negro
ha entristecido mi alma.
Olivos,
verdes olivos,
¡decid qué os pasa!
Que vuestras ramas negras
hoy me parecen lanzas
tanteando en la noche estrecha,
y el ruido leve de las hojas negras
gente buscando que anda.

Olivos,
verdes olivos,
¿cuándo vendrá la madrugada?

¡Hombre, despierta!
¡Despertad todos!
¿Es vuestro este olivar?

ALMA

¿Quién hay?

SIBILA

No durmáis más.

HOMBRE

¿Quién hay?

SIBILA

Una sibila y un presagio.
Velad.

La Sibila se va.

HOMBRE

¡Sombras, sombras!
Desde lo hondo sube
una mirada angustiosa
que enturbia las estrellas y los árboles.
¿Qué habrá robado la bandolera noche?
Decidme si la extranjera
echó su velo sobre mis ojos;
tengo en el corazón la sospecha,
aquella sospecha horrible del no ser
sobre una tierra sin nombre.
¡Esperad, sombras...!

ALMA

La extranjera no ha vuelto.

JUGLAR

La extranjera no ha vuelto;
he sentido un frío lejano...

HOMBRE

Hay que velar...
¿Quién ha dicho eso?
Canta, juglar;
hay que tener el corazón despierto.

ALMA

Señor,
mejor golpea con el hacha
y que el rítmico llanto de los árboles
no te deje dormir.

HOMBRE

No puedo.
Tengo miedo a que vengan
mis antiguos criados.
Si ahora me oyen de noche,
vendrán a que los pague.
¡Canta, juglar!

JUGLAR

¡Despierta, corazón!
¡Despierta, aunque es de noche!
De madrugada,
se habrán ido los bandoleros,
se habrán llevado atada el Alma...
¡Despierta!
Cantaré un recuerdo como una flecha
clavada en la garganta,
que ansioso de dolor
no te deja gritar.
Tú una vez en tu hermosa tierra
eras feliz y mataste a tu hermano,
y mataste a tu hermano...

HOMBRE

¡Sigue!

JUGLAR

Me olvido que soy poeta;
veo sólo
sobre mí
el espantoso recuerdo
sin palabras.

Entran el Odio, la Desesperación y la Sombra de la Tierra.

¡Los fantasmas!
¡Ya están aquí!

Ya vendrán a dictarme...
Os ruego que no seáis crueles,
que vuestro corazón
es demasiado amargo para un hombre.

DESESPERACION

Nuestro corazón es amargo.
Sólo bebemos lágrimas
y nocturno rocío
que nos sirve la noche
en negras copas de silencio.
Pero eres nuestro amigo:
el Hombre nunca nos entiende
y nosotros vivimos prisioneros
entre las recias formas de la tierra.
¡Nos consolaremos contigo!

SOMBRA DE LA TIERRA

Yo soy la tierra
que se tuvo que beber a la fuerza
la sangre del hermano
cuando cayó entre su mismo sembrado,
¡una siembra verde de otoño!
Y no puedo olvidarme
de aquel sabor extraño de la sangre.
Díselo; que no duerma.

JUGLAR

Señor,
me están instando.
No quisiera hacerte llorar.

HOMBRE

No importa.
Escúchalos.

ODIO

Ven, poeta:
si eres hábil en palabras
dile quién soy yo.
Soy el odio que agosta los hombres
para que ya nunca reverdezcan.
Y dile que él me llamó una vez
y yo le serví.
¡No me ha dado bastante salario!
¡Más sangre en el suelo!
Que lacie los fuertes brazos
y doble las floridas cabezas.
Díselo que me lo debe.

JUGLAR

Apártate,
te lo suplico.

ODIO

¡No me aparto,
que mis manos son
como arena del desierto!
Nunca pueden hartarse de sangre.
Díselo;
que no duerma.

JUGLAR

Ya no puedo más,
¡vete!

DESESPERACION

¡Poeta!
¡Corta todas las flores
y arroja lanzas sobre todas las estrellas!
¿Qué puedo hacer en esta tierra?
Toda se estremece de llanto
por cada paso que resuena
o por cada árbol que se corta,
y nada quiere
revelar su secreto.
¡Rompamos el velo de la tristeza,
aunque sea la Muerte!

HOMBRE

La muerte...
Poeta,
deja ya de cantar.
No puedo más.
Si llamases al sueño...

JUGLAR

Idos,
que mi amo quiere dormir.

¿No lo habéis oído?
¡Idos para siempre!

ODIO

No nos podemos ir
como alguien no nos dé lo nuestro.
Volveremos siempre.

Entra el Sueño.

SUEÑO

¡Idos!
Si no tenéis nada que pueda robaros,
¡idos!
¡Huid!
Esta es la hora:
¿quién se resiste al bandolero Sueño?
¡Eh, compañeras,
venid!
Ya está dormido el hombre,
y el hombre es rico
y además no lo sabe.
Venid,
hermana Noche,
hermana Muerte.

Entran la Noche y la Extranjera.

NOCHE

¡Callad, callad!
En la inmensa casa vacía
resuenan muy fuerte los ecos
y el hombre despierta con cualquier cosa.
Y sobre todo tú calla, Extranjera...
(Ríe.) Extranjera...

SUEÑO

¿Qué le robamos primero?

EXTRANJERA

Yo bien quisiera robarle el Alma.

NOCHE

No, de pronto no.
Despertaría con sus voces al Hombre.

SUEÑO

Sería mejor engañar al poeta.

NOCHE

No, no me atrevo tampoco a despertarle.

SUEÑO

¡Vamos a quitarle el hacha
con que poda al tiempo!

La Extranjera le quita el hacha.

EXTRANJERA

¡El no sabe lo que vale;
hasta que me encuentre!

NOCHE

Y cuando despierte...

EXTRANJERA

Se encontrará el olivar seco.
Se desesperará
y querrá cambiárnoslo por el alma
y nos venderá el alma.
Nosotros nos iremos con el alma
y él, sin quererlo, se vendrá detrás.
Entonces yo le miraré sin velo.

NOCHE

¡Rápido, vamos!
¡Escondeos bajo mi manto!

Entra la Sibila.

SIBILA

Olivos,
verdes olivos,
¡qué cerca está el presagio!

El velo de la Noche
está inmóvil y grande,
igual que cuando tiene oculta
la muerte con el sueño.
¡Y todavía están
los suplicantes brazos

clavados hacia las estrellas!
Vais a morir;
va a morir todo.
¡Alma, despierta!
Dentro de mí
caen como las lágrimas
llamaradas turbias
de un espantoso sacrificio.

ALMA

¿Qué quieres, Sibila?

SIBILA

¡Despierta ya al Hombre!
¿No ves que está en tierra de la Muerte?

ALMA

No me atrevo a despertarle:
vienen a exigirle el odio,
la desesperación loca.
Luego le dicen que arroje lanzas
sobre las flores y las estrellas.

SIBILA

Lanzas, brillo de lanzas
ven mis ojos por dentro.
¿No puedes detenerlas?
¿No es capaz tu señor
de podar estas viejas ramas?

ALMA

No le dejan sus criados
los espantosos espectros
que entristecen al poeta.
Iré yo a buscar el hacha;
prefiero no hacerle padecer.

SIBILA

Despiértale, Alma.
Es preciso oír los golpes del hacha
semejantes al llanto.

ALMA

¡Sibila!
¡Es verdad tu tristeza!
Nos han robado.
¿Qué bandoleros habrán sido?
¡La Extranjera del velo negro!...
Tengo miedo.
Yo sé que el Amo de mi Señor
es un leñador divino
y vendrá a pedirnos cuenta...
¡Es un trabajo inmenso, Señor,
para un hombre!

HOMBRE

¿Qué dices, Alma?
Todavía está aquí la noche.
Duérmete.

ALMA

Señor, ¿y si viene nuestro Amo?

HOMBRE

Duerme.
Duerme.

SIBILA

¿Quién es ese que viene
cubierto de sudor y sangre?

VOZ DESDE DENTRO

He trabajado la tierra solo.
No he hallado quien me ayudase.

SIBILA

¿Por qué no lloras, tierra?
Ahora ya sé por qué estás velada
con un velo de sacrificio.
No podrían bastar todos los hombres
aunque estuvieran toda la vida llorando.
El Señor trabaja la tierra solo...

Entran los Angeles Tristes.

LOS ANGELES TRISTES

El Señor trabaja la Tierra solo;
vamos a consolarle.
El hombre ha dormido su alma

y prefiere el no ser
y ha hecho la tierra más dura
con la sangre de su hermano.
Vamos a consolarle;
que los hombres son crueles
y no entienden de amor.
Los hombres han herido al mismo Amor
con su desdén;
y mirad ahora al Amor
cómo viene a quejarse.
¿No sospecháis lo que va a hacer?
Miradle de rodillas
cubierto de sudor y sangre.

Los Angeles Tristes se van.

SIBILA

Alma, despierta.
¿No sospechas lo que va a hacer?

Entran los Fantasmas.

DESESPERACION

Noche, Muerte, Sueño,
antes que venga la madrugada,
¡destaparos!
Ahora no se os ve,
y robarle el Alma.

ODIO

¡El hombre nos debe!
¡El hombre nos debe mucho!
Que le hemos servido siempre
y ahora nos tiene que pagar.

SOMBRA DE LA TIERRA

¡No tiene ningún tesoro!
¡Ya le habéis robado;
ya se le ha acabado el tiempo!
¡Ahora es nuestra el Alma!

NOCHE

¡Es mía!

EXTRANJERA

¡Es mía!

DESESPERACION

Hay que repartirla;
no, no te extrañes, Sibila,
que las garras del infierno
dividen todas las cosas
buscando el imposible no ser.
¡Nosotros estamos fuera del Amor!
¡Ah, nuestra horrible desgracia!
Fuera del Amor...

SIBILA

Noche, Muerte, Sueño,
ya dejad en paz al hombre,
ya no tiene que pagar.

SOMBRA DE LA TIERRA

Tiene un olivar viejo
y le falta bien poco
para ver a la Muerte
enmedio de la Noche y el Sueño.
Y tiene un alma, ¡nuestra!
Es la justicia del Divino Leñador.

SIBILA

Pero mirad:
ha venido El mismo a pagar su deuda.
Miradle solo,
de rodillas bajo un olivo,
cubierto de sudor y sangre.
Idos allá.

EXTRANJERA

¡Sibila!
Ya sé que eres profeta;
no hables así...
No puedo...
¿Va a morir el Amor?

Se van todos detrás de la Extranjera. Entran los Angeles Tristes.

LOS ANGELES TRISTES

Bajemos nosotros los Angeles,
que las tristezas de los hombres

y las maldades de los hombres
se van todas junto al Señor.
Vamos a consolarle.
¡La angustia de todos los siglos!
No la pueden entender los hombres
porque no entienden de amor.
Vamos a consolarle.
Sobre el árbol seco de la vida
va a hacer correr la savia de su sangre
el árbol que los hombres crueles
han dejado secar.
Miradle allí dormido;
¡ni siquiera el Alma despierta!
¡Bajemos nosotros los Angeles!
El Señor trabaja la tierra solo
y no ha hallado quien le ayudase.

Se van. Luz de día. Música.

ALMA

Despierta.

¿Qué ha pasado, Sibila?
Hay escrito algo
sobre el cielo y sobre los árboles.
Por aquí ha pasado el Señor.
Un signo alegre capaz de borrar
los más tristes secretos
esparcè el aire azul de la mañana.

HOMBRE

¿Qué dices, Alma?
Sobre mí todos los golpes del hacha
cuando resuenan como el llanto.
¡Hemos dormido
mientras ha pasado el Señor!

JUGLAR

¡El Amor!
Le debíamos todo el cielo y la tierra...

ALMA

Y ha trabajado solo.
¡Busquemos al Señor!

SIBILA

Mirad;
venid
hacia aquel árbol.

El Alma, el Hombre y el Juglar se van. Queda sola la Sibila.

Viviréis siempre.
Espera siempre.
Los brazos abiertos
y los pies clavados.

BIBLIOGRAFÍA Y BIBLIOFILIA

Don Mateo de Lisón y Biedma, por
J. A. VAN PRAAG.

DON MATEO DE LISON Y BIEDMA

POR

J. A. VAN PRAAG

Una de las fuentes aprovechadas por diversos autores modernos para la descripción del estado económico desastroso de España al advenimiento del Rey Don Felipe IV es el librito, sin lugar ni año, intitulado: *Disccvrsos* (sic) */Y Apuntamien- / tos de Don Mateo / de Lison y Biedma, señor del lugar de Algari- / nexo, Veyntiquatro de la ciudad de Grana- / da, y su Procurador de Cortes, en las que se / celebraron el año pasado de 1621. / dados a su Magestad en su / Real mano.*

En que se trata materias importantes del govier- / no de la Monarquía, y de algunos daños / que padece, y de su remedio.

Ponese por principio vna proposicion que el dicho don Mateo de Lison y Biedma hizo a los Procura- / dores de Cortes en el Reyno, a veyntiocho de / Julio del dicho año de 1621. que fue la / causa que tuuo y le mouio a / escriuir sobre esto. (?).

A la portada le sigue la "Proposición", que consta de seis páginas sin paginar. Después viene la "Primera parte destos discursos y apuntamientos", que abarca 14 folios (o sean 28 páginas), firmada en Madrid, "a 25. de Junio de 1622. años". La "Segunda Parte" ocupa los folios 15 hasta 22, verso (1). El folio 23 es nueva portada, que reza:

"Desen- / gaño de Rey, Y / apuntamientos para su govierno. /

(1) Firmada en Madrid, noviembre 21 de 1622 años.

Dialogos entre Rey / poderoso, Reyno afligido. Consejero desapasiona- / do, ofrecidos a la Real persona; por don Mateo / de Lison y Viedma, Veyntiquatro de / la Ciudad de Granada, cuyo / es el lugar de Alga- / rinejo."

En el folio 70 verso consta la firma de don Mateo, "a 13. de Junio de 1623. Años". Y siguen las palabras: "Este Memorial y discurso di a Su Mag. en el Audiencia 23. de Junio, vispera de san Juan, del dicho año. Su Magestad le tomó, y dixo. Creo bien vuestros buenos desseos de seruirme. Yo le vere".

Trae el folio 71 un "Discurso, y Pratica entre cierto Ministro fauorecido, y vn Veintiquatro, sobre la concesión de los millones", que termina al fin del folio 74 verso. Y cierra el libro en el folio 85 verso con un "Informe, y Relacion qve Don / Mateo de Lison y Biedma, Veinte y quatro de la Ciudad de / Granada hizo a su Magestad, en la Audiencia, Viernes 11. de / Junio de 626. años, sobre la contradicion de la venta de vas- / sallos, juntamente con don Benito Suarez de Molina, Vein- / tiquatro de la dicha ciudad y D. Antonio Terrones de Ro- / bles, Juan de Perona Montoya, D. Miguel / Ayala Regidores de otras ciudades" (folio 75 recto).

B. Sánchez Alonso: *Fuentes de la Historia española e hispanoamericana* (2.ª edición, Madrid, 1927), no consigna la edición impresa; sólo el manuscrito de la Biblioteca Nacional 10861 (bajo 6898). Vicente Palacios Atard: *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII* (Madrid, Ed. Rialp, 1949) (pág. 126, núm. 9), cita también según el manuscrito. Ensalza su valor, y recalca la enemistad del autor del valimiento del Conde Duque. "Por eso sus escritos, entregados al Rey, le costaron algún disgusto" (pág. 127). No entra en detalles. Don Gregorio Marañón: *El Conde-Duque de Olivares* (edición definitiva, Madrid, Espasa-Calpe, 1945), no lo cita en su extensa bibliografía, ni tampoco don José Antonio Maravall en *Teoría española del Estado en el siglo XVII* (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944).

Martín Hume: *The Court of Philip IV* (London, T. Fisher

DISCCVRSOS
Y APVNTAMIEN-
TOS DE DON MATEO DE Liſon y Biedma, ſeñor del lugar de Algarinexo, Veyntiquatro de la ciudad de Granada, y ſu Procurador de Cortes, en las que ſe celebraron el año paſado de 1621. dados a ſu Mageſtad en ſu Real mano.

En que ſe trata materias importantes del gouierno de la Monarquia, y de algunos daños que padece, y de ſu remedio.

Poneſe por principio vna propoſicion que el dicho don Mateo de Liſon y Biedma hizo a los Procuradores de Cortes en el Reyno, a veyntiocho de Iulio del dicho año de 1621. que fue la cauſa que tuuo y le mouio a eſcriuir ſobre eſto.

(.?.)

✠

DESEN-
GAÑO DE REY, Y
apuntamientos para su gouierno.

DIALOGOS ENTRE REY poderoso, Reyno afligido. Conſejero deſapaſſonado, ofrecidos a la Real perſona, por don Mateo de Liſon y Viedma, Veyntiquatro de la Ciudad de Granada, cuyo es el lugar de Algarinejo.

Unwin, 1907), sin embargo, lo cita ampliamente (págs. 129 y siguientes), y dice en nota que el libro fué impreso secretamente en Madrid, en 1623 ("Secretly printed in Madrid, 1623").

Angel Ferrari, en su magnífico estudio *Fernando el Católico en Baltasar Gracián* (Madrid, Espasa-Calpe, 1945), que da muchísimo más que el título indicado, cita a don Mateo (llamándole, injustamente, "arbitrista", ya que tal denominación incluye desprecio, que seguramente no merece el honrado y sincero consejero real), según el ejemplar impreso, a cuyo título añade la conjetura: "(Granada, 1623)?".

Finalmente, vi citado el impreso en el utilísimo libro de D. Ricardo del Arco y Garay: *La idea del Imperio en la política y en la literatura españolas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1944) (pág. 525). Este erudito afirma que los argumentos de Lisón se imprimieron, en unos "Discursos y Apuntamientos", el año siguiente de 1622. Finalmente, también hace mención de la edición impresa Palau y Dulcet (III, pág. 246), fechando *Discursos y Apuntamientos* Madrid, 1622, y *Desengaño de Rey* Madrid, 1623.

Hagamos constar que ninguna de estas conjeturas lleva trazas de poderse probar. La última parte del libro de Lisón es un texto de informe presentado al Rey en 1626; de modo que el año de su impresión no puede ser anterior. Además tienen paginación única los tres distintos tratados. Por consiguiente, se imprimieron juntos.

Síguese de todo esto que el texto impreso debe ser raro. El ejemplar que poseo lo compré en Madrid, en noviembre de 1935, en la casa de don Melchor García. Está encuadernado en un pergamino, en el que se trasluce vagamente un texto manuscrito. El texto del libro es completo, pero tiene manchas.

Su prosa es viril, el estilo sincero, la lengua castiza. Copié algunas de sus mejores páginas para incluirlas en una *Antología de prosa y poesía españolas,* que va a publicarse por la Editorial Service, de El Haya.

Para dar ejemplo del valor personal con que este consejero se

dirige al Rey, haciéndose portavoz del pueblo esquilmado, valgan estos renglones, que saco del folio 41 (recto):

"Ofreceseme vn caso que proponer a V. M. y es, q haziendo viaje vn nauio, se levanto grã tormenta, los vietos filauan mostrandose ayrados, el mar embravecido con sus olas furiosas: ya le subian a las densas, y denegridas nubes, embuelto y combatido con montañas de espumosas olas. Ya le baxauan a los abismos a estrellarse en las ocultas peñas, y dexarle sepultado en las profundas arenas, los arboles quebrados, las entenas torcidas, las jarcias rompidas, y todo destroçado. Si corriendo esta tormenta, fuesse el Capitan deste nauio entretenido, mirando en lienços de pinturas, las cacerias de Venados, Jabalies, Osos, y Corços, y las bolaterias de las aues, las tramoyas, y apariencias de comedias, y en tal ocasion fuesse tratando de regocijos, y fiestas, y sobre todo yr desperdiciando, y echando los caudales, y el sustento de los del nauio, a los peces del mar, que se deue juzgar del tal Capitan, determinelo V. Magestad.

Folio 41 (verso):

"Rey.—Si hombre huuiesse que tal hiciesse, era digno de gran pena, porque coraçon que no mouian los clamores, y riesgos de los que yvan debaxo de su amparo, ni preuenia el peligro de la tormenta, y sobre todo yrles desperdiciando los caudales, y echando el sustento a los peces del mar, grande rigor merecia.

.....

Declaraos en lo que dezis.

Consejero.—Señor, postrado a los Reales pies, cubierto con el velo de la Real clamencia, obedeciendo dire lo que V. M. manda. El exemplo que dixe del nauio es el Reyno, q corre peligrosissima tormenta de las perdidas, miserias, y desuenturas que se han referido y los subditos y vassallos son los nauegãtes y marineros. El Capitan del nauio es V. M. y en ocasion de tanta tormenta de necessidades, y desdichas. Aconsejan ande ocupada la Real persona en cacerias, fiestas, y en otras cosas de gustos: y su nauio es el Reyno, y los nauegantes, y marineros, que son los subditos y vas-

sallos, perdiendo, y sus caudales, y mantenimientos que son los tributos que ofrecen, con tantos trabajos, y costas, gastãdose en estas cosas por vna parte, y por otra echãdolo a los peces, que son los ministros, y fauorecidos con tantos gajes, y mercedes como reciben, y aunq se mormura (42, recto) no ay quie lo diga a V. M. Vnos porque no se atreuen, otros entienden no ha de aprouechar, otros no son oydos ni creydos, y yo lo escriuo, y me parece q no ha de aprouechar, y q solo ha seruir de justificar mas la causa de Dios con tantos auisos, y hazer los daños sin disculpas, paraque venga algun riguroso castigo del poderoso Dios..."

Nos explicamos que el Conde-Duque, que en este libro recibía tanto flechazo, no dejara circular libremente escrito para él tan peligroso. Estaba don Mateo en contra de toda privanza, como claramente consta del epígrafe de uno de los capítulos: "Que el gouierno de la Monarquia no se ha de fiar aunque sea de hermano..., y como la privança desuanece, y por esto desaciertan los que estan en ella".

MISCELANEA

El yunque de las fuerzas, por ANTONIN ARTAUD († 1948) (Traducción y análisis de JUAN-EDUARDO CIRLOT.

EL YUNQUE DE LAS FUERZAS

POR

ANTONIN ARTAUD († 1948)

(Traducción y análisis de JUAN-EDUARDO CIRLOT.)

Este poema en prosa apareció en el número 7 de la revista "La Révolution surréaliste" del 15 de junio de 1926.

Esta corriente, esta náusea, estos lienzos son el origen del fuego. El fuego de las lenguas. El fuego tejido en trenzados de lenguas en los destellos de la tierra que se abre como un vientre cuyas entrañas son de miel y azúcar. Y la tierra entreabierta muestra sus áridos secretos. Secretos como superficies. La tierra y sus nervios y sus antiquísimas soledades; la tierra de las primitivas geologías, donde se descubren los paramentos del mundo en una sombra negra como el carbón. La tierra es madre bajo el espejo de fuego, del fuego con sus tres rayos, en el coronamiento de cuya crin pululan los ojos. Miríadas de miríapodos de ojos. El centro ardiente y convulsivo de ese fuego es como la punta desarraigada de la tormenta en la cima del firmamento. Hay un fulgor absoluto en la lucha de las fuerzas. La punta espantosa del impulso se rompe en un ensordecedor ruido azul. Los tres rayos forman un abanico, cuyas ramas caen a pico y convergen en el mismo centro. Pero ese centro es un disco lechoso, recubierto de una espiral de

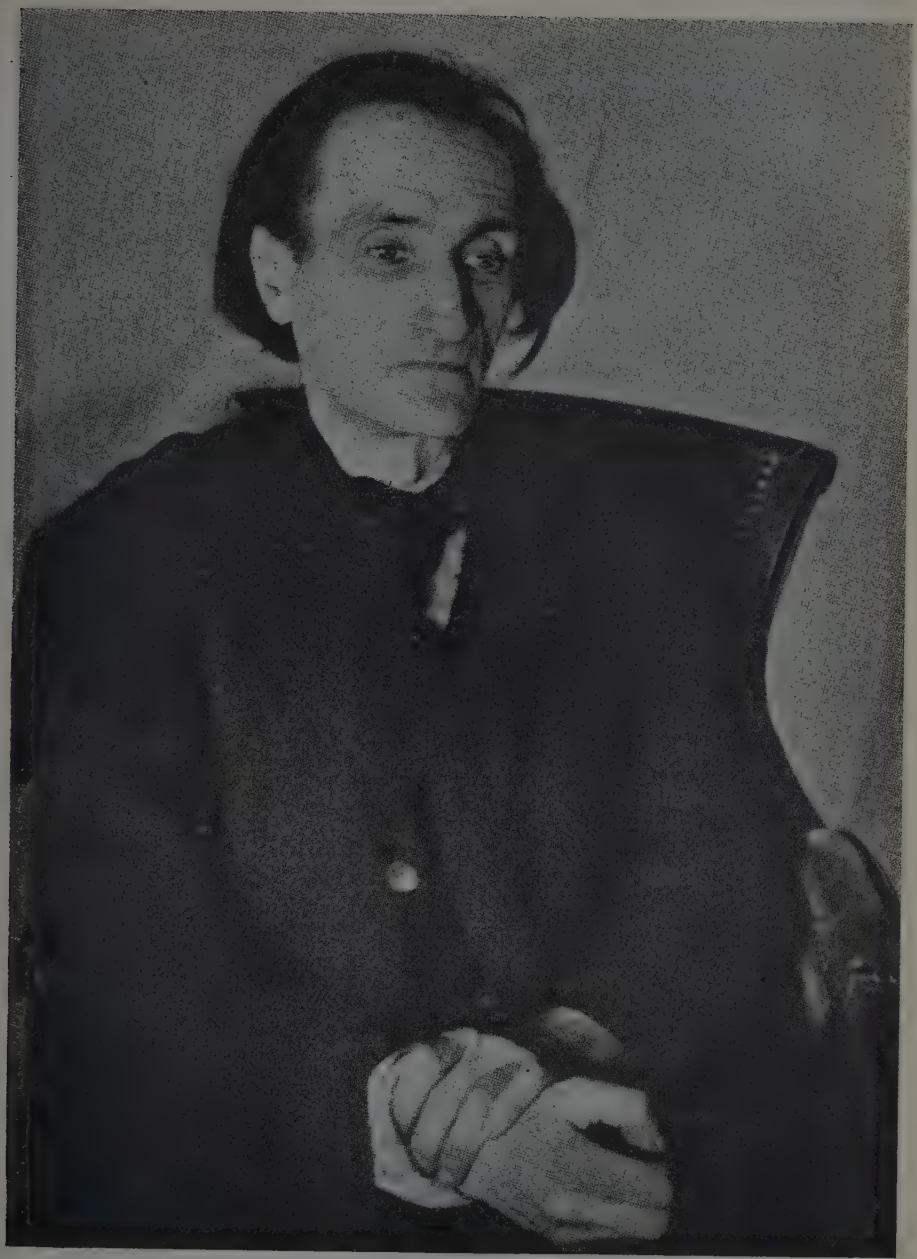
eclipses... Encima del cielo está el Doble Caballo. La evocación del caballo se templa en la luz de la fuerza sobre el fondo de un muro arruinado hasta la descomposición. Y en él, el primero de los dos caballos es aún mucho más extraño que el otro, siendo éste el que recoge la luz, mientras el segundo expresa sólo la pesada sombra. Más abajo que la sombra del muro, la cabeza y el pecho del caballo forman otra sombra, como si toda el agua del mundo elevara el orificio de un pozo. El abanico abierto domina una pirámide de cimas, un inmenso concierto de cumbres. Una imagen del desierto planea sobre esas cimas, más allá de las cuales un astro desmelenado flota, horriblemente suspendido. Suspendido como el bien en el hombre, como el mal en el comercio de hombre y hombre, o como la muerte en el interior de la vida. Fuerza giratoria de los astros. Pero detrás de esa visión de absoluto, de ese sistema de plantas y de estrellas, de territorios rajados hasta el hueso; detrás de esa ardiente agrupación de gérmenes, de esa geometría de búsquedas, sistema giratorio de cimas; detrás de esa reja de arado plantada en el espíritu, y de ese espíritu que desgaja sus fibras y desvela sus sedimentos; detrás, en fin, de esa mano de hombre que imprime la huella de su pulgar duro y dibuja sus tanteos; detrás de esta mezcla de manipulaciones y cerebro, de esos pozos abiertos en todos los sentidos del alma, y de esas cavernas rotas en la realidad..., se alza la Ciudad de murallas acorazadas, la ciudad inmensamente alta, a la que todo el cielo no basta para formarle un techo donde crecen las plantas, pero en sentido inverso y a la velocidad de los astros lanzados. Esta ciudad de cavernas y de muros que proyectan sobre el abismo absoluto arcadas y huecos como los de un puente. Se querría introducir en el vano de esos arcos la forma de una espalda desmesuradamente grande, de una espalda de donde la sangre diverge. Y colocar el cuerpo en reposo y la cabeza donde hormiguean los sueños sobre el reborde de esas cornisas gigantescas, en las que se escalona el firmamento. Pues encima aparece un cielo bíblico, por el que corren las blancas nubes... Pero existen las amenazas dulces de esas nubes. Pero la sombra

proyectada de la tierra y la iluminación ensordecida y cretácea. Pero, en fin, esa sombra en forma de cabra y ese macho cabrío. Y el Sabbath de las constelaciones. Un grito para recogerlo todo y una lengua para colgarme de ello. Todos esos reflujos comienzan en mí. Mostradme la inserción de la tierra, la bisagra de mi espíritu, el comienzo horroroso de mis uñas. Un bloque, un inmenso bloque falso me separa de mi mentira. Y este bloque es del color que se quiera. El mundo babea como un mar rocoso, y yo con los reflujos del amor. Perros, habéis terminado de hacer rodar vuestras piedras sobre mi alma. Yo. Yo. Volved la página de los escombros. Yo también espero la grava celeste y la playa sin bordes. Es preciso que ese fuego comience en mí. Ese fuego y estas lenguas y las cavernas de mi gestación. Que los bloques de hielo vengan a encallar entre mis dientes. Tengo la cabeza incierta, el alma lisa y un corazón de naufragios. Tengo una ausencia de imágenes, ausencia de soplos inflamados. Busco en mi garganta nombres, algo así como la vibrátil pestaña de las cosas. El perfume de la nada, el color del absurdo, el estiércol de la muerte entera. El humor ligero y rarificado. Solamente espero al viento. Que se llame amor o miseria, no podrá apenas sino arrojarme sobre un mar de osamentas.

ANALISIS

Aunque consideramos que todo intento de "explicación" de un poema es radicalmente insuficiente, no creemos sea inútil mientras no tenga la pretensión de sustituir al original o de encerrarlo en los estrechos marcos de la lógica analítica. Por otro lado, al decir Louis Aragon, en su *Traité du style*, que, en surrealismo, si se dicen tonterías, tonterías son. Y que el contenido es lo que cuenta, deja abierta la vía de lucubraciones como la presente, tendiendo a desvelar lo que ese contenido sea. En consecuencia, exploraremos a grandes rasgos el poema en prosa transcrito. Por el estilo, éste es de absoluta ortodoxia surrealista. También en cuanto al fondo, el cual presenta aparentes dificultades de comprensión hasta

la última parte, en que se aventuran expresiones casi literales. No nos es posible aquí dar el aparato demostrativo de nuestras identificaciones de símbolos, que seguramente serán entendidas por quienes estén al corriente de las distintas técnicas coincidentes del simbolismo, la simbología, el psicoanálisis y el llamado método mítico. La confusión que parece envolver el poema, considerado tras una primera lectura, procede de la espontánea interpretación objetiva y de la voluntad de hallar relaciones de la lógica tradicional en este mundo. Dado que las menciones, las imágenes, las enumeraciones corresponden a "equivalentes emocionales" de momentos de un proceso interior que pide ser comunicado, sólo la lógica de los afectos pueden ser exigida. Y ésta, desde el descubrimiento de los fenómenos de ambivalencia por Bleuler (apetencia simultánea de lo contrario o lo contradictorio), ofrece un margen bastante amplio a la libertad expresiva del creador. Otra dificultad dimana de que este poema es de carácter cósmico, y al recaer en lo mismo las imágenes objetivas, se origina un dualismo de planos y una continua interacción de las esferas gnoseológica y ontológica (y también del "mundo" exterior, como abismo del alma, y del alma como espejo del mundo). Casi todos los procedimientos aptos para la *concentración del habla* (esencia de la poesía) se hallan presentes: reiteración, gradación, contraste, superposiciones de todo género y plurisignificaciones. Hay también, en especial merced a la abundancia de reiteraciones, una cierta y angustiosa retórica, que representa en el poema la presencia del Caos, como la claridad simbólica que se inserta entre las enumeraciones (por las correlaciones) equivale al Cosmos. Abundan especialmente las imágenes de incertidumbre: "cabeza incierta, bloque falso, del color que se quiera, amor o miseria, bien o mal"; y las de dualismo, en forma de dilema o, más frecuentemente, como ambivalencia o contradicción fundamental, que desgarra el ser en su mismidad: "luz y sombra, yunque y martillo, fuego y tierra, ciudad de arcos y ciudad de cavernas, playa sin bordes y playa de osamentas". Otras imágenes simbólicas van variando



Antonin Artaud († 1948)

de sentido—generalmente, incrementando y profundizando el inicial—, como en "una sombra negra como el carbón" (metáfora de la situación o del conocimiento), "la cabeza y el pecho del caballo forman otra sombra" (imagen de la materia y de la irracionalidad vital, vistas en cierto modo negativamente), "sombra en forma de cabra y ese macho cabrío" (equivalente ya del principio del mal). Algunos dualismos se resuelven en una síntesis que no supera los contrarios, sino que los neutraliza y degrada, conduciendo a la ya citada indeterminación: "cabeza incierta" integra "alma lisa" (limpia y pura) y "corazón de naufragios". Los mundos objetivo y subjetivo se relacionan e identifican por medio de oposiciones y de interacciones, que a veces se aclaran en correlaciones simbólicas: "corazón de naufragios" = "playa de osamentas" (visión negativa exterior y negativa interior); "alma lisa" = "playa sin bordes". A nuestro entender, el poema se divide internamente en cuatro períodos. El primero termina en "espiral de eclipses", para dar lugar al segundo, que finaliza en "orificio de un pozo"; el tercero finaliza en "Sabbath de las constelaciones". El primer período expone un dualismo entre la serie (símbolo inicial desdoblado y desenvuelto) "fuego-lenguas-ojos-rayos-abanico" (= sujeto) y "tierra-vientre" (= mundo, a veces externo: planeta tierra o cosmos; en un momento el poeta se siente transportado en la lejanía interestelar y ve la sombra de la tierra; y a veces interno: universo del propio pensamiento con elementos discontinuos y trágica multiplicidad insoluble). Este último factor "tierra-vientre" aparece esencialmente contradictorio; en su interior atesora "miel y azúcar" (principio del bien, de salvación) y "áridos secretos" (destrucción). En el segundo período se expone más clara y profundamente tal dualismo. El principio afirmativo que yace en el ser es el "Caballo de luz", y el negativo es el "Caballo de sombra" (en la mitología griega, el Doble Caballo se identifica con Póllux y Cástor, el primero de los cuales era *inmortal* (salvación), pero mortal el segundo). No obstante, en el juego de contradicciones manejadas subconscientemente por

Artaud y en las deducciones de "sombras" que verifica nos encontramos con la curiosa imagen de equivalencia: "la cabeza y el pecho del caballo (que forman otra sombra = principio negativo, materia, mal) son iguales a un pozo cuyo orificio fuera elevado por "toda el agua del mundo". Conocido es el simbolismo del agua (= fuerza creadora). En este pasaje se expresaría, pues, una confesión de la creencia, a fin de cuentas, de que el origen de todo está en el mal y en la materia (positivismo e infernalismo, a lo Comte, Blake y Nietzsche, muy propio de la ideología que analizamos). El tercer período del poema es el doble desarrollo de los conflictos sujeto y objeto (alma-mundo), bien y mal. La serie "abanico-astro desmelenado-cabeza-espalda" nos va dando la presencia fantasmagórica del poeta en medio del doble cosmos exterior e interno, significado por "pirámide de cimas-concierto de cumbres", etcétera. Las enumeraciones caóticas retrotraen a los "áridos secretos" del primer período, mientras el "azúcar y miel" de las profundidades surgen sublimados, en una suerte de Jerusalén celeste, en la "Ciudad de murallas acorazadas-ciudad inmensamente alta" (que se presenta de golpe como inexpugnable—calificativo del epíteto—al angustiado sujeto de la vivencia). Este, en consecuencia a tal situación de rechazo, vuelve a integrar dilemas y contradicciones en la propia ciudad del espíritu (¿realidad, espejismo?. La pintura que de ella hace pasa de Miguel Angel a Fuessli); y así, la incomparable ciudad de la esperanza proyecta "arcadas y huecos como los de un puente (visión transfigurada y triunfal), pero es también "ciudad de cavernas"; esto es, de bases socavadas por el vacío (= nada). De ahí el final desesperado de este tercer período, en el que la visión del cielo, primeramente beatífica, se transforma rápidamente en una atmósfera de magia negra y de terror religioso. El cuarto período es una "coda" que disuelve la estructura del poema en enumeraciones cada vez más sentimentales, entre las que se intercalan llamamientos de autocompasión, como: "Yo. Yo. Es preciso que ese fuego comience en mí", etc. Además, el autor inserta una frase claramente escéptica en su

discurso, la cual nos dice que por un instante ha salido de la compacta obsesión de su texto, posiblemente casi automático, para apercibir que es un artista. Por ello menciona su potestad de teñir el poema de la significación que elija. "Y este bloque es del color que se quiera." Sin embargo, la doble negación: "bloque falso me separa de mi mentira", le pone y nos pone en proa a su autenticidad. Expresa un leve anhelo de salvación: "Yo también espero..."; mas analiza y llega a la síntesis "cabeza incierta" (principio de incertidumbre absoluta, resultado del dualismo general del poema, especificado en las series contrapuestas: "tierra de azúcar y miel-caballo de luz-ciudad inmensamente alta-playa sin bordes-alma lisa" (signos de salvación), y "vientre de áridos secretos-caballo de sombra-muro arruinado-sombra secundaria-agua del mundo-concierto de cumbres-ciudad de cavernas-amenazas de las nubes-playa de osamentas-corazón de naufragios". El predominio de imágenes negativas expresa que en el dualismo de Artaud prevalece el lado nocturno de la Naturaleza, como en Dante y en Milton prevaleció el sentimiento del Infierno.

NOTAS

George Sand y Liszt en la intimidad, por MARGUETTE BOUVIER.

Homenaje a Aron Cotrus, por GRIGORE MANOILESCU.

El misterio de la obra de Gabriel Miró, por FRANCISCO GARFIAS.

GEORGE SAND Y LISZT EN LA INTIMIDAD

POR

MARGUETTE BOUVIER

En los confines de la Marche y del Berry, en este país que "George Sand" cantó, en el corazón de los bosques de robles y castaños, surgen las torres puntiagudas del castillo de Nohant. Aquí vivió la novelista; aquí, donde había vivido antes que ella su famosa abuela Aurora de Saxe, descendiente de Koenigsmark.

Por su madre, hija natural del mariscal de Saxe, que se casó con un señor Dupin de Francueil, "George Sand" era descendiente ilegítimo del rey de Polonia Augusto II, y pariente de los reyes franceses Luis XVIII y Carlos X.

Al salir del colegio, sus padres la casaron con el Barón Casimiro Dudevant, oficial retirado—a quien no pudo querer nunca—, y cuando empezó a escribir era para ganarse la vida, después de la ruptura con su marido.

* * *

No he leído toda la obra de "George Sand". ¿Quién la ha leído? Además de sus numerosísimas novelas escribió *La historia de mi vida,* en diez tomos—historia que se termina en el momento en que ella comenzó su verdadera existencia, quiero decir su vida literaria—. Se trata casi sólo de su ilustre abolengo.

Piensa Pío Baroja, en un ensayo sobre la novelista: *Chopin y Jorge Sand,* que le hubiera resultado mejor ser menos prolija:

"Jorge" tiene el gran defecto de ser demasiado fecunda; su literatura es como una vegetación lujuriante; escribe con una facilidad pasmosa, como el pájaro que canta; sus paisajes son casi siempre muy bellos; sus tipos a veces comienzan a tener carácter, pero pronto se esfuman y se desvanecen, y se convierten en doctrinarios y en oradores..."

Las dos mejores obras de "Jorge Sand" son *Indiana* y *Valentina*. *Indiana* fué su primera novela, y causó sensación. Había hecho novela de sus propias desilusiones en el matrimonio.

Si ella no hubiese escrito más que estos dos libros, ocuparía hoy un sitio preferente en la historia de la literatura.

El apogeo de Nohant se extiende sobre más de un cuarto de siglo, desde 1839 hasta 1876, fecha de la muerte de "George Sand".

Desde la carretera no se distingue más que una cortina de ondulado verdor. ¡Qué bien escondido está el antiguo castillo donde resonaron los acordes de Liszt y de Chopin! Aislada, a una legua de la pequeña ciudad de La Châtre, la morada se oculta entre los cedros y las lilas. El jardín, delineado y plantado por Aurora de Saxe, conserva el encanto del estilo Luis XVI; su nieta, que por herencia adoraba la jardinería, levantó en él un paraíso de flores.

1839: la señora Dudevant, "George Sand" desde la separación de su marido, tiene veintisiete años. Después de haber vivido los ocho años de su matrimonio en París, vuelve, con sus dos hijos y sus desengaños, a su Berry natal. No lo abandonará más, sino para algunos viajes. Ya es célebre: había publicado *Indiana* (1833), *Lelia* (1834), *Jacques* (1834) y *Mauprat* (1837). En sus novelas, desbordantes de lirismo, continuará, como hizo en *Mauprat*, describiéndonos este Berry que tanto amó. Pero su inteligencia es más apta para reflejar que para crear, y supo rodearse de los grandes espíritus del romanticismo (ya en su fin).

Franz Liszt fué uno de los asiduos de Nohant. Nació una extraña amistad entre estas almas, unidas por tantas afinidades. Místicos los dos en su primera juventud, su entusiasmo religioso

los empujó a ingresar en Ordenes católicas, pero un sentido fuerte de independencia los hizo escoger otro camino. Una analogía de gustos iba a llevarlos instintiva y espiritualmente a quererse.

Sabemos cómo solían pasar horas solos, frente a frente, inclinando la cabeza bajo la misma luz: ella sobre su cuaderno, él sobre sus papeles de música. Estas noches de Nohant, que forman parte de la historia de la literatura francesa, acababan siempre trabajando. Al llegar las cuatro de la mañana, la dueña de la casa decía a sus invitados: "¡Es tarde, vamos a dormir!" Palabras que significaban: "Iros a dormir".

Balzac, Flaubert, que conocieron allí a Juliette y a Pauline Viardot, se subían. Y también el pintor Eugène Delacroix, que nos evoca en su maravilloso *Diario* la vida de Nohant.

Cada día, cuando "George" había conducido a los huéspedes a sus respectivas habitaciones, volvían al piso de abajo, donde Liszt recogía las cartas que habían quedado sobre la mesa del salón. Después de haber encendido la lámpara de aceite, se instalaban los dos cómodamente.

Profundo silencio. Las velas de los candelabros se consumen lentamente, las sombras que bailaban sobre las paredes desaparecen; "George" escribe, y Franz compone.

¡Paz! Todo es quietud en el castillo. No se oye más que el continuo rasguear de la pluma de "Sand", que puntúa con acentos secos las notas dibujadas por Liszt. Todo el mundo duerme en la gran casa, sólo dos llamas seguían ardiendo.

Pero Liszt, unos años más tarde, discrepando con los procedimientos de la novelista, dejó de ella, en sus notas, un retrato realista y poco halagador: "La señora "Sand" cazaba las mariposas y las domesticaba en su jaula, dándoles aromas y flores: era la época de la luna de miel. Después las pinchaba con un alfiler cuando todavía se debatían, abandonándolas entonces. Más tarde las disecaba y llenaba de paja, para su colección de "héroes de novela". Siempre era ella la que iniciaba el adiós. Este tráfico de almas, por fin me disgustó, y fué lo que me hizo separar de ella".

El 8 de junio de 1876 la muerte encontró, en este su Berry, a la heredera de los Koenigsmark rodeada de los suyos, que hoy guardan su tumba. Maurice Dudevant, su hijo; Solange, su hija, enterrados a su lado, y el marido de ésta, el escultor Clesinger.

* * *

Se ha terminado ahora de rodar una película donde se resucita la vida de Nohant. Para evitar los escollos de una reconstrucción histórica, siempre delicada, nos hacen visitar la mansión habitada con marionetas.

La película comienza por enseñarnos la iglesia alrededor de la cual están las tumbas de la familia "Sand". Nada ha cambiado desde que Delacroix, Chopin, Liszt, Alejandro Dumas y el Príncipe Jerónimo Napoleón pasaron bajo el lóbrego pórtico... Todavía las gallinas picotean al pie de la cruz de granito que preside la entrada de la capilla. ¡Son famosas las sombras que han dejado aquí un poco del perfume del siglo romántico!

El telón se levanta ahora sobre la escena del teatro. La castellana está sentada a su mesa. Un timbre suena. ¿Quién ha tirado del cordón? ¿Veremos aparecer al alto y esbelto señor Franz Liszt, o al elegante señor Delacroix con su pantalón "dandy" atado por debajo de sus zapatos?

HOMENAJE A ARON COTRUS

POR

GRIGORE MANOILESCU

En el reciente "Homenaje" celebrado en Madrid en honor del gran poeta rumano Aron Cotrus, su compatriota el ilustre ex Ministro de Rumania Manoilescu leyó estas cuartillas inéditas que reproducimos, donde late el espíritu angustiado de la nación que aun no ha logrado liberarse del yugo soviético.

Presentar las más humildes excusas por el modesto castellano en el que me atrevo a hablarles, no es en el caso presente sólo una tradicional obligación retórica que se le impone a cada extranjero, sino un incontestable deber. Es que no tengo sólo la desgracia de hablar deficientemente el castellano; más aun, el poco que hablo está impregnado por las desviaciones locales de un país de América.

Si a pesar de todo lo hago—teniendo no ya el riesgo, sino la seguridad de ofender el oído de este auditorio tan exquisitamente sensible a la pureza y elegancia del castellano—, lo estoy haciendo en el deseo de presentarles, ante todo, a ustedes algunos rasgos de lo que Aron Cotrus tiene de específicamente rumano, de lo que explica su gran valor nacional para nosotros. Para apreciar su valor rumano no basta conocer perfectamente su idioma nativo, sino que es imprescindible conocer, además, el alma rumana misma y sus más íntimos anhelos en la últimas décadas.

Aron Cotrus es un permanente revolucionario, un eterno animador de los que luchan.

No se dejen ustedes engañar ni por su cara bondadosa, ni por su calma y apaciguada palabra...

El queda siempre listo, ya no tan sólo para romper una elegante lanza literaria contra sus enemigos, sino más bien aplastarles bajo un enorme peñón. Sus golpes no son unos pinchazos, ni unos puñetazos, ni siquiera golpes de espada, sino derrumbamientos de montañas, "una cordillera que se derrumba", según la caracterización de Adriano del Valle.

El macizo de sus palabras hace recordar a un gigante prehistórico lanzando una inmensa roca sobre la masa de sus enemigos.

A pesar de todo, las desencadenadas fuerzas primarias que maneja Cotrus, las tempestades de su verbo, sirven finalidades revolucionarias creadoras.

La primera revolución, la revolución personal de Cotrus, ocurrió en el mundo de las palabras. De las palabras humildes, comunes, olvidadas y hasta evitadas por otros poetas; de las palabras de cada día del campesino y del obrero, Cotrus ha tenido el don raro de constituirse un verdadero arsenal de nuevas armas poéticas. A estas palabras despreciadas, Cotrus les ha dado una nueva y potentísima fuerza de expresión; sacándolas del fango, depurándolas del polvo, afilando de nuevo sus ángulos embotados, hizo revivir y brillar con un increíble poderío palabras que parecían destinadas a quedar para siempre excluídas de la gloria de servir a la poesía.

Si este verdadero milagro fué posible, ha sido porque Dios le brindó el don de encontrar nuevas formas—asimismo revolucionarias—en el dominio de los ritmos poéticos; en aquella esfera donde, desde siempre, todo parecía conocido, usado, agotado...

El ritmo de los poemas de Cotrus tiene una fuerza de expresión, un dinamismo tan arrastrador, que puede dar, y siempre da, vida y valor poético a toda palabra que *él* quiere utilizar.

* * *

El aspecto revolucionario de los medios de expresión de la poesía de Cotrus está, sin duda, determinado por el carácter asimismo revolucionario de su contenido. Aron Cotrus tuvo la suerte de ser poeta no de una sola generación, y menos aun de un momento literario fugaz en la vida de su nación, sino poeta—y quizás *el poeta*—de cuatro grandes momentos de extremada tensión nacional de los rumanos.

Joven aun, fué llamado a ser uno de aquellos que sostuvieron con sus palabras impetuosas la valentía de sus hermanos transilvanos en la lucha que terminó con la desmembración del Imperio austro-húngaro y con la unión de todos los rumanos en un solo Estado. En esta lucha de los poetas y soñadores revolucionarios contra un gran Imperio, vencieron los poetas...

Pocos años después Cotrus supo encarnar la más acertada expresión, la más dinamizante voz poética de una generación que no consideraba la Gran Rumania como un fin, sino como un principio, como la condición previa indispensable para que la nación rumana pueda realizarse, pueda fecundar y desarrollar todas sus cualidades espirituales, tanto en su propio beneficio como en el de la humanidad entera. Cambios revolucionarios en la estructura de la nación eran indispensables para dar a los rumanos esta posibilidad. Toda una generación se lanzó a la lucha, siguiendo un camino sembrado de sacrificios, para conseguir la reestructuración espiritual, social y política del pueblo rumano. Y, por segunda vez, Aron Cotrus fué poeta de los más profundos anhelos de su nación. Utilizando las palabras de los humildes, supo dar expresión, no a llantos y lamentaciones, sino a los afanes vigorosos de la juventud rumana, ansiosa de conquista luchando el derecho de hacer útiles para la vida nacional sus puras, inmensas y despreciadas fuerzas.

Un tercer gran momento nacional rumano, el de la última guerra, llevada contra las fuerzas del mal, representadas por el comunismo ruso, halló una vez más en los poemas de Cotrus una poderosa expresión poética. Por tercera vez, una generación em-

peñada en una dura lucha encontraba apoyo espiritual, por su valor, en los versos del mismo hombre.

Sin embargo, el destino reservaba a Cotrus un papel más egregio. El de ser *el poeta* de la encarnizada y silenciosa lucha actual de los rumanos, el de ser el profeta inspirado de la Liberación.

Para nuestros hermanos y nuestros hijos que están sufriendo en silencio o luchando abiertamente en las montañas, allá lejos, en la Patria torturada, los versos de Cotrus—que, a pesar de todas las censuras, penetran hasta ellos constituyen unas armas más poderosas que los fusiles y los cañones. Son las armas que les permiten enfrentarse serenos con el enemigo, y aceptar todo—hasta pruebas peores que la muerte—conscientes de servir: servir a su nación, servir al espíritu europeo, servir a Dios.

Por su inmenso alarde dinámico en la lucha nacional, nosotros los rumanos le estamos más agradecidos a Cotrus que por el gran valor poético de sus versos.

En verdad, el excepcional valor artístico de sus versos rumanos tiene para nosotros un carácter casi axiomático; no nos parece indispensable someterlo aquí a un análisis. Es claro, sin embargo, que sólo un muy grande poeta podía llegar a ser también un profeta nacional.

* * *

Nuestros amigos españoles han tenido la oportunidad de apreciar por sí mismos—por lo menos parcialmente—, en su propio idioma, la obra poética de Cotrus.

Aquí hay que enfrentarse con un problema harto espinoso: el caso de un poeta tan hondamente rumano, de un poeta que supo dar expresión adecuada a los más íntimos, a los más profundos anhelos de su nación, en un ritmo tan peculiar y tan específicamente rumano que la traducción de sus versos en otros idiomas parecía imposible, y que, sin embargo, consiguió cristalizar sus sentimientos en el molde de otro idioma.

¿Cómo fué posible que este "paysan du Danube", este cam-

pesino del Danubio, cuya alma parecía reservada a los sentimientos específicamente rumanos, y cuyos versos parecían destinados a encontrar eco tan sólo en sus connacionales, se encontrase capaz no ya sólo de escribir versos en otro idioma—el castellano—, sino de dar expresión poética a sentimientos profundamente españoles?

Sobre los poemas de Cotrus, el académico Gerardo Diego escribió:

"... Lo asombroso de los poemas de Aron Cotrus es que agarra el toro del idioma castellano por los cuernos mismísimos del léxico más aborigen y fragoso, y de su rima más chirriante y arriscada." "No derrumbado, sino gigante se nos aparece Aron Cotrus sobre el fondo wagneriano de Montserrat."

A su vez, hablando de la *Rapsodia ibérica,* José Camón Aznar osa decir:

"Es éste el gran poema de nuestro suelo y de nuestra alma. Nunca ha recibido nuestra Patria un homenaje de tal entidad y de tal pasión."

A nosotros los no españoles no nos está permitido el emitir apreciaciones sobre este poema épico tan español, a pesar de que esté escrito por un rumano. Y si aun así me estoy tomando la libertad de hacerlo, es sólo para subrayar un pasaje cuya certeza pude averiguar, porque vivo desde hace algunos años en Argentina.

Aunque Cotrus no haya nunca galopado en la Pampa, aunque jamás haya pisado las calles de Buenos Aires, y menos aun arrampicado las cimas de los Andes, su breve invocación del país gaucho no sólo resulta exacta, sino que tiene, además, una fuerza de evocación que supera la observación directa de los que allí vivimos.

¿Cuál es la gracia otorgada al campesino dacio-romano Cotrus, a este auténtico "Homo Carpaticus", que le permitió entender y evocar con indiscutible acierto poético unas figuras espa-

ñolísimas como El Cid y Colón, Carlos V y la Reina Católica, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, Lope y Cervantes?

La llave de este enigma nos la ofrece otra serie de sus poemas hispánicos, la del ciclo de Montserrat. Este milagro encuentra su origen más allá de la "forma mentis" latina común, más allá de los recuerdos ibéricos y trajánicos, más allá de la reciente conciencia de consaguinidad espiritual: en las cumbres de la sensibilidad humana. Como todo milagro, en la fe.

Siguiendo el gran camino del amor cristiano encuentra Cotrus el alma ibérica: subiendo por los ásperos senderos de Montserrat se acerca a la cima del sentir español; de rodillas ante la Virgen Morena llegó a sentirse digno de entonar la *Rapsodia ibérica.*

No paseando por las verdes praderas y por los alegres valles de la Península Ibérica, mirando con ojos de turista los Museos y los monumentos de Castilla, de Aragón y de Cataluña, consiguió el poeta rumano hundir su alma en el alma española. Cotrus descubrió a España en aquellas cimas donde todo lo que es grande se une en su ímpetu hacia Dios: en las cimas de la heroicidad, de la sabiduría, del arte y, sobre todo, en las cimas de la fe.

Fe en los destinos trascendentales de cada nación, y sobre todo en los de Rumania y España; fe en la misión de la latinidad en el campo de la reestructuración espiritual del mundo venidero; fe en el dinamismo de los valores del espíritu; fe en la grandeza del heroísmo; fe en la fuerza del sacrificio; todas ellas edificadas sobre los cimientos perennes de una varonil, recia y sincera fe en Cristo.

* * *

Puedes estar contentó, Aron Cotrus.

Desde todos los países hacia donde fueron dispersados los rumanos por la actual tormenta te mandaron tus compatriotas su entusiasta adhesión a nuestra iniciativa. Desde el Canadá hasta Australia, desde los Andes hasta los Apeninos llegaron cartas, telegramas, envíos.

Tan sólo un país falta: Rumania.

Allá en el país donde te quieren más que en ninguno, nadie, ningún ser viviente sabe que te estamos festejando hoy aquí, en esta bendita tierra hispánica. Sin embargo, también allá, y en este mismo instante, en torno a la vieja iglesia de Hagas, que vigila el sueño de sus antepasados, se está congregando una gran asamblea: una reunión de sombras. A través de las tinieblas de la temprana noche que baja, lentamente, de los Cárpatos, acuden a una reunión, más nutrida que la nuestra, dacios con largos cabellos y pétreos rostros—, ásperos guerreros que combatieron a los hunos, a los húngaros, a los turcos, a los tártaros, a los rusos...; guerrilleros de Horia y de Avram Iancu, y también humildes maestros de la pluma y del arado. Y todos tus antepasados, desde los más remotos hasta tus abuelos y tus padres, están hoy orgullosos de un vástago tal.

El más viejo, el primero de la estirpe, un legionario de Trajano, les está hablando de su Patria ibérica, de esta misma España, en la que hoy, aquí, el más ilustre descendiente de su largo linaje está recibiendo nuestro merecido homenaje. Merecido, porque supo desarrollar en una inmensa llamarada la chispa de hispanidad, la centella de latinidad que él, el legionario romano de la décimo tercera gemina, llevó en la tierra dácica, hace dos milenios.

EL MISTERIO DE LA OBRA DE GABRIEL MIRO

POR

FRANCISCO GARFIAS

Vida y paisaje.

Gabriel Miró vino al mundo en el año de gracia de 1879, pero el paisaje levantino le esperaba, desde siempre, como en una impaciencia de adviento mesiánico.

Es privilegio de los llamados escritores regionalistas esta conjunción del ser frente al paisaje que, en determinados instantes, puede llegar a ser, como ha dicho "Azorín", estado del alma. Entre las juncias, olorosas de artesana honradez, suele surgir el milagro de unas manos gráciles para toda labor de íntima constancia; el pinar puebla el alma de secretas claridades bajo una áspera corteza de renunciamientos y frente a la llamarada de las espigas de junio nacieron los poemas más calientes y acendrados. Estado del alma es el paisaje levantino en Gabriel Miró.

Cuando Arias Montano volvió a su peña de Aracena para prepararse a bien morir, creyó que el latido de su corazón tenía una continuidad en el milagro del agua serrana: un agua diseminada en venas prodigiosas de luminosas inquietudes; agua que bajaba, trémula, por toda la peña y dejaba en los troncos una antigua pureza estremecida. San Juan de la Cruz suspiraba, desde su noche oscura, por el paisaje de Segovia, escenario de amor donde tantas veces le llegara la "oscura noticia". Aquel paisaje, donde el otoño

deslíe chopos y piedras, era la concreción de su dolor suave, de su arrebatado vuelo. ¿Cómo piensa Bécquer, el Bécquer traslúcido de la última hora, en las orillas del Guadalquivir? Aquellas márgenes le enseñaron a soñar, y cuando el sol se deshizo y el pasmo de la angustia atravesó, como un dardo, su silencio, el poeta pensó que en la tarde apacible de su río se había hecho, de pronto, la noche. ¿Qué encontró Antonio Machado en aquella Soria purísima, iluminada interiormente por un cirio de amarillo estupor? ¿Qué buscaba Francis Jammes en las aldeas del sur, a la hora del Angelus? Cada escritor nos irá dando su paisaje al ofrecerse, sumiso, en la tarea creadora de cada día. Sin un Moguer de cielos redondos con ángeles malvas no sería posible la poesía de Juan Ramón Jiménez, y Valle Inclán no existiría sin esa Galicia de lluvia menudita y pertinaz, con viejos cementerios y atrios románicos donde todavía se oye la voz delirante de la Mari-Gaila.

En nadie mejor que en Gabriel Miró encontramos este fenómeno. No conozco otro escritor que haya sintetizado, como él, paisaje y vida. La prosa de Miró, iluminada por una mentalidad de ímpetu oriental y orientada por una profunda erudición tipográfica, había de producir este milagro, increíble a veces. Encontramos a Sigüenza, el héroe de las jornadas levantinas, tomando siempre parte activa en la palpitación de la Naturaleza. A Sigüenza llegan las cosas latiendo de una pureza de vida renovada y total. "Lo fugitivo—como escribió Valle Inclán, refiriéndose a Miró—ha quedado prendido en lo estable. Ya tenemos el vuelo de una nube, el vaho de la tierra, la sensación de una sombra". Y, sobre todo, decimos nosotros, tenemos a Miró, a ese Miró huidizo, misterioso, siempre puro y solemne, que pasó por la vida recogiendo trozos vivos, calientes, eléctricos, de la gracia del paisaje.

De su niñez y de su juventud está llena su obra, su paisaje. Recuerdos del colegio—una ventana abierta al campo le trae los primeros arrebatos paisajísticos—, en que Orihuela, blanca y levítica, se le ofrece, rendida, asomada a su cuarto del colegio de la Compañía. Desde allí verá el Segura, atravesando la ciudad como

un dardo, alejándose luego, doblándose, perdiéndose en la lejanía. Miró comienza a bautizar lo que ve. Orihuela se llamará Oleza y el río, el Segral. Más adelante, escribe: "La ventana abierta del todo. Sol de las huertas silenciosas; sol de domingo de noviembre que pasaba desde la concavidad perfecta y azul. Daba el río un frescor de claridades. El río no semejaba correr por las espaldas remendadas de Oleza, sino por una ciudad de mármol y por tréboles tiernos". Es el "humo dormido" de los primeros años. "La abeja de una palabra—dirá—lo va abriendo todo". Miró escritor y Miró hombre, confundidos ya. Luego, Sigüenza, espectáculo de sus ojos "sintiéndose a sí mismo como si fuese otro". Al paisaje escapará cuando quiera llenar sus ojos y su corazón de belleza "como si llenara de prisa los bolsillos".

Todos los personajes de la obra mironiana están enfermos de paisajes, como él. Pablo, el héroe de *El Obispo leproso,* siente el ahogo de las cuatro paredes y atisba por el ventanal. "Las ventanas del salón de estudios de par en par. Azul de mediodía estremecido y madurado de azul; anchura cortada por la rotonda de la enfermería; un trozo de monte plantado de viñas; los naranjos, los olmos, la noria y las tapias de Casa; las llanadas de las huertas de Oleza, una curva del río; sierras finas, de color calientes...". Doña Purita se asomará, desnuda, a ver la luna de Nisán, henchida de la presencia casta del paisaje lunado, y don Magín, recogiéndose la sotana, subirá por el arrabal, entre chumberas, para llenarse de sol campesino, del sol primaveral de Oleza. Todos, Paulina y la hermana de Mauro, y D.ª Elisa, y Agustín, y Félix, y la tía Lutgarda... Todos se agitan en la sorpresa luminosa en el parpadeo de sol, de agua y de silencios, que es el paisaje de la vida de Gabriel Miró.

Viviendo en Madrid—joven aún pero cansado de sensaciones—curará sus nostalgias de paisaje levantino asomándose a los horizontes, buscando el Mediterráneo en la noche madrileña del verano. "Parece que en Madrid puede tenerse, sino el mar, al menos la emoción del mar. Ha de ser de noche, en Rosales; allí, en el

paisaje, fermenta una sensación marina; un mar desolado, torvo, plácido, según el firmamento". Y continúa: "Es el consuelo de la falta del mar... Nada tan peligroso como el retoricismo en el consejo de una simulación. Sigüenza marchó a Rosales en busca del Mediterráneo. No estaba. Entonces abrió su alma al goce campesino, y el campo no le abrazó. Porque la emoción es ella y no una equivalencia de otra".

Aún vuelve a Levante. Es el tiempo de *Años y leguas,* su libro más granado y misterioso. De nuevo el hombre y el paisaje, frente a frente. Pueblos y aldeas en torno suyo: Aitana, Guadalest, Benidor... Campos antiguos, viejos amigos entrañables... Al final, se siente triste, de súbito. Parece que se hubiera parado en el centro del mundo. Gravita su dolor de hombre, su dolor de paisaje. Y no puede más: "... Y aquí dejaré a Sigüenza, quizá para siempre. Conviene dejarlo antes de que se quede sin juventud. Porque sin un poco de juventud no es posible Sigüenza". Es el año 1928 y aún ha de salir de Madrid a pasar el último verano en su tierra. Dos años más tarde, en su casa del paseo del Prado, se cerraban para siempre aquellos ojos cuajados de paisaje.

Miró y los escritores del 98.

La literatura española estaba a punto de doblar el cabo del siglo con un aire cansado, ramplón, resignado e indeciso, cuando aparece, fresco, exuberante, magnífico, el grupo de escritores del 98.

Madrid se ha tornado, de súbito, en una gran tertulia donde lo humano y lo divino se discute con acalorada porfía. Valle Inclán, con su larga barba increíble, ha bajado de Galicia y su aspecto atrabiliario le convierte en un ser extraño, mezcla impresionante de chivo y de apóstol. Lee, por entonces, demasiado a D'Annunzio, a Eça de Queiroz y a Barbey d'Aurevilly, escribe las *Sonatas* y se cree el propio Bradomin, "feo, católico y sentimental". Le va salvando de un posible e inminente plagio su regusto desenfrenado y genial por los giros arcaicos que en él toman nue-

vas transparencias e iluminaciones. Valle es un genio insoportable que atruena los cafés con su grito extravagante de protesta. "Azorín", que se hace famoso en estos años, representa lo sutil, lo nítido, a veces lo maravillosamente bobo. Lee, en una insospechada amalgama, a Renan y a Santa Teresa, a Fray Luis de Granada y a Rouseau, y confiesa su desconcertante predilección por Tomás de Kempis y por André Gide. De sus equivocaciones suele salir siempre airoso gracias a su pulcritud, a su elegancia interna, a su sobriedad. Parece como si quisiera escribir sin palabras, con humo sobre el aire. Frente a él, Pío Baroja representa lo indómito. Los dos trabajan en los periódicos de la época. Baroja hace crítica de teatro y publica una novela sensacional: *Camino de perfección*. Su estilo radica en no tenerlo. Lo que en "Azorín" es vaguedad enjundiosa, atinada chispa, en don Pío se torna concreción descarnada, llamarada realista. Ambos son como dos columnas—de sutiles alabastros una, de piedra berroqueña la otra—que forman la portada de la moderna literatura española.

Los otros, menos representativos exteriormente, acaso más intencionados, pululan en el meollo de España, de una España que acaba de quedarse sin Colonias y que ha recibido la mutilación con una sonrisa impasible y dramática. Ramiro de Maeztu se pierde en la paradoja de su vida y de su obra. Es por entonces—según frase de Ramón Gómez de la Serna—"como un cura anglicano que casara las parejas de las películas americanas". Maeztu viaja, escribe y habla del Espíritu Santo sin entenderlo todavía. El alma de España parece latir en este hombre vacilante y audaz, inesperado y crédulo, cercano al resplandor de la verdad y hundido en el misterio de la sombra. Más apartadizo, ajeno al problema central, a la agonía de la hora, Benavente consigue triunfos ruidosos en el teatro, donde hace una sutil caricatura de la misma sociedad ignorante que le aplaude. Rubén Darío se hospeda en la calle de Jacometrezo; Silverio Lanza piensa retirarse a Getafe para morir soñando; Unamuno va creándose imaginativamente una Salamanca áurea donde hundir su agudeza caliente y soberana; y de la

Andalucía marismeña y descubridora de Moguer ha llegado un poeta—Juan Ramón Jiménez—que, sobre una Santa María ilusoria, pretende hallar un mundo poético virgen.

¿Qué hace entretanto Gabriel Miró? Al levantino se le va afilando el alma. Ha publicado una novela que detesta—*La mujer de Ojeda*—, y su alma solitaria se interna por los campos de Levante, sola, clareada ya y doliente, casi angélica. Leyendo el libro de Job cruza las tierras de Parcent, el valle de Jirona, se para junto a las tapias de los cementerios, cruza pueblecitos estremecidos, busca lugares miserables "donde los hombres padecen males que espantan a los hombres y mueven a pensar en aquellos bíblicos maldecidos por el Señor". En esta peregrinación escribe un libro—*Del vivir*—que se publica en 1904. Y con este solo libro se convierte en el más depurado estilista de su tiempo, en el más misterioso y hondo escritor de su hora.

Más joven que "Azorín" y Valle Inclán, su nombre no figura nunca entre los escritores del 98. Es ésta su generación más cercana pero no es la suya. Gabriel Miró no tiene generación literaria posible. Por su vida y por su obra pertenece a otro mundo, un mundo suyo y acaso inexistente. Los escritores del 98, en primer lugar, aman a Madrid sobre todas las cosas. Gabriel Miró enferma cuando viene a la corte. Es hombre de provincia, provinciano integral. Se ha educado en Orihuela, estudia el Bachillerato en Alicante, la carrera de Leyes en Valencia, la licenciatura en Granada... A su Alicante natal volverá para contraer matrimonio. En 1905 viene a Madrid a opositar. Más tarde—*Libro de Sigüenza*, 1917—escribirá: "Era invierno. Los vestíbulos de las Salesas hervían de opositores; unos leían ceñudamente sus libros, y si alguien osaba pedirles noticias de los exámenes o de su ciencia, ellos apenas si les miraban; otros paseaban muy engallados y solemnes; no les faltaba sino la vara de mando; muchos se espesaban junto a las tablas alambradas de los anuncios, cotejando la calificación de sus camaradas. Sí, eran camaradas; se llamaban: "Oiga usted. compañero; dígame, compañero". Y cuando el compañero se ale-

jaba quedábanse hablando del compañero. ¡Oh noble juventud y cómo te alteras cuando piensas en el día de mañana!"

Miró se lleva un recuerdo triste de Madrid. No sabemos que frecuentara, en aquellos días, ninguna tertulia literaria. Estaba deseando volver a su tierra. No tuvo suerte en el examen. "Desdobló la primera papeleta de los temas de su suerte. ¡Oh, malaventura! Y leyó: "Policía de Abasto". Señor, ¿qué sería Policía de Abasto?"

Los escritores del 98 adoraban la polémica. Todos los escritores jóvenes firman un manifiesto contra Echegaray, con motivo del premio Nobel. El nombre de Miró no figura para nada. Mientras Valle-Inclán se proclama genio y "Azorín" y Baroja confeccionan páginas de protesta contra todos, los ojos glaucos del joven levantino han descubierto a su mejor y más fiel amigo: el paisaje.

Otra de las características de los escritores de este tiempo es el tono político, social y antirreligioso que pretenden imponer. En Miró no hay alusiones tendenciosas. Y si se ha querido ver en él—en algunas páginas del *Obispo leproso,* por ejemplo—una sombra de mordacidad anticlerical, bien podemos perdonarla ante esas maravillosas páginas de evangélica unción que son *Las figuras de la Pasión.* Miró se salvó del mal gusto de su época. Ni fué blasfemo ni político. "Cuando el sentimentalismo—escribe Julio Casares—seudorreligioso se combina con la sensualidad, y cuando la profanación de las cosas sagradas se convierte en expediente afrodisíaco, tenemos ya una de las formas de sadismo, acaso la más característica". De esta aberración y perversidad genésica—tantas veces señaladas en la obra de Valle-Inclán, por ejemplo—están exentos los libros de Miró, aunque en algunas de sus páginas se respire una íntima morbosidad indiscutible. Frente a aquella enferma maravillosa de la *Sonata de otoño,* a la que pide Bradomín que la azote con su propia cabellera, "como a un divino Nazareno"; frente aquella María Antonieta valleinclanesca, "sensual, fecunda y sagrada como la esposa del *Cantar de los cantares,* que

sazonaba sus caricias con la sangre que alarga el placer de los amores cuando vierten sobre ellos su esencia afrodita", o aquella Adega que acoge a un peregrino creyendo que es Nuestro Señor, y de la que éste abusa valiéndose de su credulidad, los personajes de Miró, incluyendo a doña Purita y a la tía Elvira, a don Magín y al Padre Bellod, son de una cándida debilidad perdonable. Y hasta en aquellos seminaristas que cruzan las calles pecadoras de Oleza, hay más patético colorido que solapada intención volteriana.

Frente a la llameante prosa de Miró, tenemos la de otro escritor levantino un poco olvidado: Blasco Ibáñez. El mismo paisaje clareó en los dos prosistas; el mismo cielo, la misma calma campesina alentó a las dos plumas y, sin embargo, encontramos diferencias profundas en el fondo y en la forma. La prosa de Blasco Ibáñez es tumultuosa, descuidada, férvida, siempre vigorosa. Jamás tiene el aire lacio, marchito o gastado de lo decadente. Prosa, como la de Goethe, "locuaz por complacencia propia". Blasco tiene un espíritu áspero, tosco, popular. Sus imágenes a veces nos ofenden por su aspereza o por su bizarría. No es un artista correcto. Quiere, ante todo, ser fecundo porque adora la fuerza. Miró, en cambio, es un supremo estilista, capaz de renunciar a todo por la belleza. Blasco no acude con frecuencia al documento humano ni a la experimentación; es un vehemente; razona pocas veces su arte y casi nunca llega a ser su propio crítico. Miró pulsa su alma a cada paso, recoge sus propias sensaciones y nos la ofrece en una intimidad desconcertante. Blasco observa y dice lo que observa. Miró vive y dice lo que vive.

Y, sin embargo, también el autor de *La Barraca* es un paisajista sorprendente. Pero no crea pensando en su impresión personal. La sensación va del propio paisaje al ánimo del lector. El novelista no hace más que trasportarlo acertadamente, con una gracia fácil y oportuna. Blasco crea sus personajes y luego recoge el paisaje para ponerlo, como en los viejos óleos, de fondo de la trama. En Miró lo ocupa todo hasta llegar a ser el único protagonista. Yo diría que el primero nos da el volumen, el cuerpo,

mientras que el segundo nos ofrece la esencia, el alma. Así Blasco nos dice, por ejemplo: "Cubríanse de hojas tiernas los altos chopos que bordeaban el camino; los naranjos abrían sus brotes preparándose a lanzar, como una explosión de perfume, la blanca flor del azahar". Pero Miró llega mucho más allá cuando dice: "Todo vibra por un corazón; el solo. Arde su buche, golpeándose y rompiéndose como dentro de un vaso pálido de oro. Todo el paisaje está habitado por el delirio del ruiseñor y es un pecho donde salta el canto encendido como un corazón". He aquí a dos escritores frente a un mismo paisaje. Blasco Ibáñez nos dejó, en el desaliño de su prosa, el color, la forma, los ruidos, pero Gabriel Miró recogió lo que el valenciano se dejó olvidado: la claridad, el temblor íntimo y supremo: es decir, el alma de las cosas.

Ajeno a su generación más próxima, Miró es un caso aparte, provinciano, tranquilo, criatura del paisaje a cuyo misterio pertenece la clave y el desasosiego, el clamor y la gloria de su obra.

Estilo y norma.

La prosa de Miró, personalísima, labrada con dolor, resplandeciente como un tisú, nos convoca más a una lectura apasionada que a un estudio minucioso y frío; enciende más el gozo de los sentidos que la participación afanosa del entendimiento. Cada oración, cada vocablo, han sido trabajados lentamente, pulidos gozosamente, electrizados de una emoción nueva, inesperada y palpitante. Por eso la tarea de escribir en Gabriel Miró es lenta y su obra es escasa. "No escribo con facilidad—dirá—, escribo cuando puedo: pocas veces con facilidad". Más que escribir, esculpe la maravillosa poesía de su prosa o la maravillosa prosa de su poesía. "Ya principia a venir la tarde. La claridad es más azul; el aire es más oloroso de campo íntimo, y el cementerio con reposo, con silencio cerrado de "descanse en paz". Silencio y reposo para "siempre, siempre", dentro de la permanencia de la vida tan de nosotros, sin nosotros, sin nada de nosotros". ¿No hay en todo esto como un temblor de silencio escapado? La palabra en Miró

suena a todo: a veces ríe como agua alborozada, otras brilla como una sierpe al sol; y llora o canta, y se entristece o vuelve a sonreír. En una transmutación natural e increíble, la palabra, jugosa como un fruto, va moldeándose a su voluntad. Y es tarde, canción, lumbre, temblor de pureza, palpitación de sangre o perfección de luna. El lo explica así: "La palabra creada para cada hervor de conceptos y emociones, la palabra que no lo dice todo sino que lo contiene todo". Miró, imaginando la palabra desnuda, creada para él, parece gozarla con los cinco sentidos, recreándose y recreándola, pulsándola y pulsándose, adivinando nuevas intenciones, giros insospechados para una nueva recreación y deleite.

La literatura para Miró es necesidad y consolación, y artesanía y norma a un tiempo. Entre su pulso literario y el pulso de su vida, íntimas venas imperceptibles parecen ir comunicando la sangre de su alma. De la Naturaleza a su corazón hay un arco tenso de amor y claridad. "¿Quién recogerá las aguas entre sus brazos como una túnica?", gritaba Miró recordando los Proverbios. Nosotros le contestaremos que sólo él es capaz de recogerla como lo hizo, milagrosamente, con el vuelo de la nube, con el color de una sombra, con la pulsación de un pájaro. El agua se hizo suya en la boca sedienta de su estilo. El agua cruza por sus páginas, invadiéndola, golpeando nuestro pasmo "con la codicia de tenerla y de romperla en su unidad fugaz y perdurable". Miró la contempla, la goza y la hace suya para siempre, porque donde quiera que ponga sus ojos, como dice el Evangelio, allí estará su corazón. Su estilo, ahora, será como el agua, como el agua de Sigüenza: "... agua de hontaneda, delgada y virgen; agua despedazada por los berrocales; agua de rambla, con guijas tibias de sol y adelfos rojos; agua celeste de albercón; agua de pozo, que siempre está esperando nuestra mirada; agua de surtidor, que sube soltándose entera en cada gota, cada gota cerrada con luz y júbilo de ser ella hacia el cielo, y arriba se dobla el tallo de toda el agua y cada gota vuelve a ser agua lisa de balsa; agua hacendosa de molino; agua de la peña a la boca como una miel mordida en la bresca y como una

fruta en la rama...". Todas las aguas en su estilo transparente y compacto, lógico y delirante, soterrado de norma y júbilo paisajístico, hondo, sumiso, doloroso, brizna y eternidad...

El estilo de Miró es algo que tiene una razón interna. Séneca dijo: "El estilo es la cara del alma". Buffón, más concreto, afirmó: "El estilo es el hombre". Escribir bien será, según esto, pensar bien, sentir bien. Virgilio creía que con el encanto de la palabra se podría conseguir atraer a la luna. La palabra de Miró, afanosa de milagro, parece atraer, no ya la luna sino todo el paisaje. El regionalismo de Miró le hace, por otra parte, fruto único de un universo increado. En él está el mundo y así puede traer hasta sus ojos, a su placer, una Palestina caliente donde su Levante—Gabriel Levante, le llamará Gerardo Diego—se asoma de puntillas. Por eso, cuando Miró exclama: "¡Campo mío!", el campo único y universal acude a sus ojos y a nuestros ojos, como si a su grito amoroso todos los paisajes del mundo acudieran a su paisaje. Porque en Miró se da lo universal por la intensidad. Su propia limitación geográfica es norma y gracia, y su misterio—acaso el misterio más grande de la literatura contemporánea—es el tener, como Moisés, una tierra de promisión.

EL AÑO LITERARIO

VERANO

PRIMERA ACLARACION

En el Propósito *con que inicié la crítica de esta* Revista de Literatura, *ya presentía al final que habría de aclarar en lo futuro algunas cosas cuya transparencia me interesa más que a nadie. He aquí el primer caso, al que de seguro seguirán otros en adelante.*

Se me dice en varias cartas, unas firmadas, otras no, pero en cierto número y correctas—por eso creo un deber contestar—que contrastan mi rigidez, mi rigorismo, mi dureza—así dicen; menos mal que no injusticia—con los autores consagrados o casi consagrados por la popularidad, y mi mayor comprensión, blandura, benevolencia, injusticia—aquí, sí, pero porque no esgrimo la férula—con los autores jóvenes o noveles. Parece, según mis comunicantes—entre ellos algunos escritores famosos, pero no aludidos aun—que yo debiera cerrar mis ojos a los defectos de los autores ya consagrados, porque "pudiera perjudicarles el juicio de un catedrático" (sic) *en sus relaciones editoriales, y, en cambio, cortar los tiernos brotes de las nuevas plantas literarias, sin augurar tras "un capullo apenas visible la aparición de una rosa"* (sic, *y no mío, naturalmente).*

Cierto que muchas veces se ha cometido este trabajo torpe y

esta crueldad inútil. Se ha incensado a ciegas a quien tenía un cierto poder literario y se han herido sin compasión las manos de quienes pretendían subir a la nave literaria, sin esperar a que, seguros en ella, presentaran su verdadera y completa figura.

Pero en esto, como en otras cosas, no sigo las tristes normas de la crítica al uso, prostituída desde la muerte de Clarín *y Menéndez y Pelayo. Creo sinceramente que el árbol ya resistente puede recibir una ráfaga de aire—o de ametralladora, si se quiere—sin sufrir tanto como un retoño si sobre él cae la violencia, aunque trate de ser terapéutica.*

Creo asimismo que a los autores ya en camino de madurez, o maduros, se les debe exigir aquello por lo cual ocupan su posición delantera y, a los que comienzan, animarlos a que sigan creciendo, a ver si su desarrollo va de acuerdo con lo que prometen.

Ello me parece más humano—razón principal de todos mis actos—y nada perjudicial para la dignidad literaria. Otro sería el caso de quien no teniendo condición alguna para el cultivo de las letras nos empeñáramos en crearle escritor oficial o semioficial de algo—como a veces se ha hecho—y no desengañarle para que luego el desencanto, inevitable a través del tiempo, fuera irreparable.

Y sentados estos principios, sólo me queda decir que los escritores consagrados apenas han sido censurados suavemente en lo que va de crítica, y que en cuanto a los nuevos escritores a quienes he aludido, hecho un examen de conciencia, de nuevo, nada tengo, por ahora, que rectificar de mis elogios, cuando los hubo.

LA ARCADIA DE LUYS SANTA MARINA

Cuando comienzo a leer un libro de Luys Santa Marina no puedo liberarme de dos sensaciones: una, intelectual, la de suspenderme ante la filigrana única, sin rivales, de un lenguaje, que enseña castellano a quien la lea; otra, la humana, de metérseme en el corazón lo que dice en tan bellísima prosa, porque ello es más hermoso todavía.

He aquí a Luys en su Arcadia, en sus días infantiles. Esa *Perdida Arcadia* que da título a su libro, esa Arcadia feliz que todos hemos tenido y se nos voló de nuestras manos de hombres al emplearlas en la lucha cotidiana. Pero, sin embargo, ¡aun nos queda! Nos queda intacta en el recuerdo, con sus huellas profundas, determinadoras, al fin, de la vida posterior. Nos queda en el seguro paso de quien es porque ha sido, no porque *se ha situado*, como ahora, sin pudor, se profiere.

Suerte es que el entusiasmo que siento por este libro, digno de servir de texto en las escuelas, mejor que tanta bobalicona y cursi prosa al uso, se justifique en quien lo lea, porque de no ser tan indiscutiblemente excelentísimo, pareciera ceguera de unos ojos nublados por las lágrimas.

En medio de tanta literatura falsa, que busca la emoción en lo repugnante o lo cruel, esta *Perdida Arcadia* de Luys Santa Marina es como un grueso diamante, inmaculado, traslúcido, que conmueve por su humanidad—del humanismo del autor—que nunca perderá su latido profundísimo.

Llamadas del recuerdo, insignificantes llamadas para los demás, han tenido ese don de despertar en el arte de escritor de Luys Santa Marina estos bellísimos, perfectos cuadros—unas veces suaves dibujos, otras óleos de certero claroscuro, otras transparentes acuarelas, o, en fin, vigorosos aguafuertes—que me atrevería a llamar, por su lirismo hondo, "poemas en prosa", si la cursilería de algún pedantón con presunciones de escritor, y sus

congéneres, no hubieran puesto en ridículo la designación de "prosa poética".

Mil temas se agolpan al recuerdo y a la sensibilidad del autor, que su pluma sabe reseñar en una expresión no ya perfecta, sino clásica, aunque sea actualísima en su forma y en su vocabulario, apenas enriquecido por unas cuantas palabras que tienen noble pátina y no polvo de muerte, que él, sin la seca filología, que va camino de la pobre matemática de la cuenta de la lavandera, sabe elegir—¡aquí del "buen gusto" de doña Isabel!—con el ritmo mismo del genio del idioma. ¡Cuánto da que reír este señorial dominio del castellano de Luys Santa Marina, junto a ese pescar furtivo de palabras raras de algunos mentecatos que quieren dárselas —entre tanto darse lo que Dios no les dió—de castizos escritores!

Gota a gota se va destilando el pasado puro y traslúcido en estos breves ensayos, donde la intensidad narrativa, la colorista descripción o la emotiva remembranza conviven y se entrecruzan, como en la vida, con la fuerza del vivir mismo.

La niñez hidalga de Luys Santa Marina, templada en juegos guerreros y lecturas cristianas, hacen lamentar que no le tocara en suerte su época, la mejor época; el tiempo de la lucha frente a frente por una razón que era la de uno y la de todos, y no esquivando el bulto—la política o la diplomacia y la "guerra de nervios"; la "crueldad mental", u otras monstruosidades—por las razones de los demás, que no serán nunca la de uno si éste lo es plenamente.

Las reacciones de ese niño que luego será Luys Santa Marina contra lo falso, contra lo injusto; con un espíritu de valiente decisión y de humana caridad cristiana; con un cierto fermento también de rebeldía y aventura, animan las páginas de *Perdida Arcadia* y los variados temas que la integran y constituyen el recuerdo infantil de una época y de una clase social inconfundibles, en las que todos los de una generación española, más o menos, hallamos un eco entrañable.

En estos breves y densos ensayos narrativos desfilan ante el

lector las penas familiares de la casa; los juegos, con los soldados de plomo; las moradas, los jardines; los personajes amigos de los suyos; los estudios; los parientes y sus casas; las habitaciones inolvidables; los objetos cotidianos; las lecturas del autor; las mujeres diversas que contempla su curiosidad de niño; los extranjeros que llegaron a su tierra; los indianos; los dolorosos recuerdos de la guerra de Cuba...

Todos con su vivísimo colorido y su opulencia de detalles, que sólo puede conservar la mente de un niño inteligente e ingenuo, quien descubre calidades de observación y de juicio superiores a las que pueda dar, reflexiva y experimental, la madurez.

Entre todos, sin que decaiga en ninguno el interés—incluso en los enumeraciones de *Les belles d'autrefois*—, deben señalarse, por su perfección literaria y su belleza temática: *Aña Petra; Tarde de domingo; Los Napoleónidas; El retrato; "El burro de oro"; Flechazo en otoño, Tía Mercedes; Tío Cecilio; Santiago; La casa humilde; El comedor; Los melocotones de Blas; La batería abandonada; La ocurrencia de Jaime Ríus; Regreso de la "Citeres del Caribe"; Justa y Rufina* y *Drama en las cumbres.*

En todos ellos, junto a las emotivas sensaciones del recuerdo, un tembloroso vivir que llega a nosotros: unas veces con ironía aguda, otras con sátira y protesta; otras, en fin, con humor melancólico, que en cada caso nos deja un sedimento de nostalgia por esa *Perdida Arcadia* que todos tuvimos y ha sabido recobrar para sí y para nosotros—en esta *recherche du temps perdu* proustiana—Luys Santa Marina, el gran escritor montañés.

UNA ILUSTRE ESTIRPE JUDEOESPAÑOLA

Francisco Cantera, que ha creado una escuela de hebraístas españoles—sólo comparable a la arabistas que fundaron Codera, Ribera y Asín—, que de día en día aumenta su vitalidad y su prestigio científico, realiza una labor, por sí mismo, callada y profunda que le sitúa en la primera línea de los especialistas en ciencias semíticas del mundo.

Ahora acaba de publicar una extensísima obra, titulada: *Alvar García de Santa María. Historia de la Judería de Burgos y de sus conversos más egregios,* que además es, en realidad, la historia, documentada con una investigación de primera mano, de una estirpe de judíos españoles, entre los cuales figuran importantísimos personajes que desempeñaron papeles fundamentales en la historia y la cultura hispánicas durante los siglos XV y XVI.

Como dice el propio autor: "Puede afirmarse que no hubo aspecto notable de la vida civil, religiosa, literaria, militar, política, diplomática o económica de esos siglos que no fuese ilustrado por algún miembro de esta egregia familia burgalesa".

En efecto, en la Iglesia destacaron entre los grandes prelados Pablo de Cartagena, Gonzalo de Santa María y Juan Díaz de Coca, obispos de Cartagena, Burgos, Astorga, Plasencia, Sigüenza, Oviedo y Calahorra.

Fueron importantes figuras literarias los citados Pablo de Cartagena, autor de varias obras latinas—*Additiones ad postillam Magistri Nicolai de Lyra. Scrutinium scripturarum*—y *Las siete edades del mundo,* entre otras; y Alonso de Santa María, que escribió muchas obras jurídicas, filosóficas, morales e históricas y tradujo otras latinas e italianas—Séneca, Boccaccio—, algunas famosas; Alvar García de Santa María, célebre por su *Crónica de Juan II;* la monja Teresa de Cartagena, de quien se conservan *Arboleda de los enfermos* y *Admiración de las obras de Dios;* Fray Iñigo de Mendoza, gran poeta de la Corte de los Reyes Católicos; el poeta Cartagena, que figura en el *Cancionero general* del siglo XV, con varios poemas de influjo petrarquesco; y, en fin, Antonio y Jacinto Antonio de Maluenda, notables poetas, el último autor del celebérrimo *Tropezón de la risa.*

En política destacaron los hermanos Pablo de Cartagena y Alvar García de Santa María, ya citados; Pedro de Cartagena y Alvar Sánchez y Gonzalo y Alfonso de Santa María, los cuatro últimos hijos de don Pablo, y aun algunos descendientes del citado don Pedro.

Fueron figuras gloriosas de la milicia el mismo don Pedro de Cartagena y sus hijos y nietos, y meritísimos diplomáticos, tanto civiles como eclesiásticos, muchos de los citados personajes.

Y en torno a ellos, otros muchos que, sin poseer esas dotes excepcionales, completan el cuadro de la época, magníficamente trazado también por Cantera en un estudio preliminar sobre la judería de Burgos.

Cada linaje, cada personaje de la estirpe notabilísima que fundara el judío don Cap Leví, casado con doña María, cristiana de sangre real, al parecer, tiene en la espléndida obra de Cantera una ordenada y densa monografía, con sorprendente aportación documental.

No hay que decir, indicado esto, que es asombroso el número de datos nuevos, de descubrimientos y de noticias desconocidas hasta ahora, así como un acervo de léxico de la época que aparece en los documentos inéditos, sobre todo en los inventarios.

Cuadros genealógicos y un numeroso índice de personas, lugares y materias facilitan la consulta de esta obra magistral, la más importante publicada sobre el siglo XV, y modelo de probidad y técnica científicas.

LIBROS DE POESIA

En la actual literatura española, y aun desde hace una treintena de años, fluyen los libros de poesía inagotablemente; a veces con prodigalidad excesiva, que no disculpa una aparente corrección formal, desalmada de lirismo; a veces, por fortuna, de calidades magníficas, como estos que he seleccionado entre los muchos que vienen a parar a mi mesa de trabajo. Y ellos, al fin, compensan ampliamente de la muchedumbre mediocre que intenta confundirse con ellos.

Daré la preferencia en el desfile a una dama, Ana Inés Bonnin Armstrong, que ha publicado un poema, *Luz de blanco*.

Para mí, la poesía de Ana Inés Bonnin radica esencialmente en su profundo lirismo, que la permite prescindir casi en absoluto

de imágenes y metáforas, sustituyéndolas, casi siempre con fortuna, por sensaciones que la esmaltan de originalísimas asociaciones poéticas.

Luz de blanco, en que monologa la niña que ha sido y lleva en su alma de exquisita poeta Ana Inés Bonnin, presenta, más que otras obras de la autora—todas en una firme línea poética—, esta expresión sensorial, en que descubre lo más íntimo de su alma, mostrándonos en ella un panorama de delicadísima opulencia afectiva.

* * *

En este nuevo libro suyo, *Vigilia del jazmín,* se ha apartado Rafael Laffón de su recta en equilibrio conceptista, que le traía desde el barroco secentista hasta a nosotros, afilándose su ingenio y su palabra hasta lo inconcebible; hasta ponernos delante de sus artificios como ante una rueda de pirotecnia.

Ahora el poeta ha cavado más hondo en su alma y lleva a sus versos—siempre impecables y rotundos—el sentir, que arrastra eternamente a la humanidad, con su permanencia inmutable.

En ello, aunque tanto se haya gozado con un mundo poético anterior—que alabé como se merecía—, hay un indiscutible avance de su quehacer lírico, que en esta *Vigilia del jazmín* llegará a lo más entrañable de los seres con su mensaje, de fuertes raíces en el hombre y en su dolor.

Al libro de Laffón precede un excelente poema del Padre Jesuíta Juan Bautista Bertrán, asimismo poeta de primer orden.

* * *

También me parece una superación de su anterior obra poética *La vida conquistada,* de Luis López Anglada, aun cuando desde sus comienzos dió siempre a sus versos un contorno de firme belleza.

Hay que decir de una vez para siempre que Luis López Anglada, ese Garcilaso ceutí, es uno de nuestros primerísimos poetas

jóvenes. Por su riquísimo mundo lírico, de amplísimos horizontes; por sus motivos hondos y trascendentales, no sujetos ni al tiempo ni al momento; por su dominio absoluto de la expresión poética, que se extiende desde el ritmo armonioso del verso libre o de la melodía del verso blanco a la más rigurosa técnica clásica del soneto, que en López Anglada es finísimo vaso, pero lleno, rebosante del más sabroso vino humano.

En este último libro suyo, de calidades absolutamente logradas, de perfección clásica, aunque el más perdurable romanticismo agita su alma, hay poemas inolvidables.

* * *

Manuel Rabanal, catedrático cuya labor docente es bien conocida, escritor y crítico penetrante y poeta exquisito, acaba de publicar un poema sobre *El Cristo de Asorey*.

Pocas veces la obra de arte como motivo poético habrá encontrado intérprete más adecuado.

La escultura de Asorey, de tremante dramatismo humano, angustiadamente realista, ha inspirado a Rabanal una verdadera sinfonía religiosa, cuyos tiempos son los distintos temas—unos directos, otros indirectos; todos fuertemente enraizados entre sí—que la contemplación de la escultura y su trascendencia poética han sugerido en el autor.

¡Intacto lirismo, sin embargo, este de Rabanal, que ha sabido, pese al concreto arranque inspirador, desechar todo anecdotismo y asirse a lo perviviente que en sí lleva!

Hay que pensar más en el extraordinario poema de Unamuno que en el Gabriel y Galán para comprender la altura lírica de estos versos, también esculpidos con líneas perfectas; con relieves suaves, pero firmes; con amor y sensibilidad nada comunes, y una originalísima personalidad, que sitúan a Manuel Rabanal entre los más destacados poetas actuales, entre aquellos cuya empresa poética consigue sobrepasar las líneas monótonas de la mayoría.

Un prólogo de otro gran poeta, José Camón Aznar, destaca la

magnífica interpretación lírica que la escultura de Asorey ha tenido en el poema de Rabanal.

* * *

Firmes alas transparentes es el último tomo de versos de Carlos Salomón, que en la actual poesía presenta, junto a su juventud, una madurez y perfección extrañamente conseguidas.

Porque en la obra del magnífico poeta santanderino, por encima de su belleza, de su hondura traslúcida, de su vuelo grácil y apasionado, están su unidad y su estilo: su unidad de pensamiento, de sensaciones, de temas vitales y fecundos, y su estilo inconfundible, característico, que comienza con sus primeros versos, como un claro manantial del decir y de la expresión poética, y se va abriendo armoniosamente, sin perder ni calidades ni fuerza, hasta el delta amplio que es hoy, pero tan claro como en sus orígenes.

El título de este último libro, que está en los versos de uno de sus más maravillosos poemas, pudiera aplicarse al quehacer lírico del autor: en vuelo alto, firme en su ruta y transparente en su expresión.

En este volumen volvemos a encontrarnos con el mundo poético propio de Carlos Salomón, en el que vive toda su obra sin repetirse jamás, sin agotarse, siempre renovándose, creciendo, invadiéndonos el alma con su angustia serena del vivir y del morir, con su amor purísimo, con sus sentidos siempre alerta, con su descubrimiento permanente del misterioso ambiente que nos rodea, con su hermosura, en fin, que nos siembra de belleza el espíritu.

PUBLICACIONES DEL MUSEO HISTORICO NACIONAL DE BUENOS AIRES

Fué un acierto absoluto del Gobierno argentino el nombramiento de don Luis Trenti Rocamora para Director del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

Desde que comenzó a ejercer su cargo se han ido sucediendo

las publicaciones valiosas, que demuestran una vez más los profundos conocimientos de su Director, que es uno de los más positivos valores entre los historiadores e investigadores argentinos.

Porque Trenti Rocamora se ha formado en un exacto concepto de la investigación científica; y así, en sus numerosas obras sobre la Literatura, la Historia y la Cultura argentinas, hay siempre una aportación documental de primera mano, con datos inestimables. Pueden servir de ejemplo sus magníficos estudios sobre el teatro argentino desde su origen.

Por ello, el beneficioso influjo de este activo hombre de ciencia se ha dejado sentir en las actividades del Museo Histórico Nacional de su país, desde que está bajo su dirección.

Primero publicó un *Catálogo del Museo Histórico Nacional,* en el que se han fichado y ordenado por materias hasta más de once mil piezas históricas, que ocupa dos gruesos volúmenes; modelo de sistematización en una catalogación esencialmente difícil, unas veces por la reiteración de temas y otras por los variados monumentos que posee cada uno.

Ahora es el primer tomo de una *Selección de documentos del Museo Histórico Nacional,* en que curiosísimas piezas, con esa densidad y limitación que tiene la historia argentina, nos proporcionan importantes y valiosísimos datos sobre las *Guerras de la Independencia,* en parte, hasta ahora, desconocidos.

Las transcripciones, de rigurosa fidelidad, se han hecho con la grafía original, y precede a cada documento una síntesis de su contenido, que facilita grandemente la labor del investigador.

Los restantes volúmenes, hasta el número de seis, contendrán: *Cuestiones internas, Gobierno de Rosas, Cultura, Correspondencia de Juan Bautista Alberdi a Gregorio Benítez y Miscelánea.* Deseamos verlos ya impresos.

Reciba el señor Trenti Rocamora, gran amigo de España, además de ilustre investigador, la enhorabuena por su labor.

BLECUA, EDITOR DE DON JUAN MANUEL

Quienes hemos seguido paso a paso la labor científica del catedrático José Manuel Blecua hemos podido comprobar también su continua superación y su seguridad técnica en estudios de historia de la literatura y de crítica, que pocos podrán superar y aun igualar.

Menos aun son hoy quienes trabajan sólidamente en estas materias, realmente arduas, que exigen un profundo conocimiento de la historia, del arte, de la vida, de la ideología, etc., de la época a que han de referirse.

Con el burdo pretexto de que la erudición es enfadosa, y determinando, contra toda razón—que no sea la comodidad para sus escasos conocimientos—, que la obra literaria puede estudiarse como un ente estético aislado del mundo que la creó, se despachan tales trabajos con hueras críticas, tan llamativas para ciertos "snobs" ridículos como ineficaces para los estudiosos que buscan una orientación. Así, lo que se aplica a un autor elegido al azar podría aplicarse a todos, y las conclusiones, más o menos concretas, a que aparentan llegar, producirse también totalmente inversas, en una falsa investigación, que no resistirá diez años sin venirse abajo.

Por ello, la labor de Blecua, sólida, firme, fecunda en datos nuevos y en abrir perspectivas desconocidas, es muy de alabar, ya que, además, es modelo de método científico, que no excluye, naturalmente, la amenidad, la perspicacia y la sensibilidad, sin incurrir en cursi y declamatoria literatura.

Ya antes, entre sus numerosos estudios, había trabajado Blecua sobre el gran prosista del siglo XIV. Ahora, sobre su ensayo anterior, publica una edición, en el momento definitiva, del *Libro infinido y Tractado de la Asunción,* tomando, como hace fielmente, el manuscrito 6.376 de la Biblioteca Nacional, como original mejor, y anotando las variantes que pueden completar al lector la visión del texto.

La edición, con estos materiales, se ha hecho críticamente siguiendo la ortografía original y uniformándola, salvo algunos

detalles, que especifica cuidadosamente el editor, y que no tienen más valor que el puramente paleográfico.

Blecua examina cuanto se ha expuesto sobre la fecha del *Libro infinido,* y rechaza con seguras razones las distintas hipótesis formuladas acerca de ello, para llegar a la conclusión de que debió de escribirse de 1334 a 1340.

Luego analiza el contenido del *Libro infinido,* aclarando con ello el pensamiento de don Juan Manuel en relación con el de su época y el influjo de su propio vivir sobre él.

Lo que no me explico es que quien realiza tan agudo estudio, único que puede arrojar verdadera luz sobre el problema, se haya de disculpar con estas palabras:

"Aunque hoy estemos muy lejos de la crítica positivista, tan aficionada a establecer relaciones entre vida y obra, la cierto es que el *Libro infinido* es una muestra inapreciable del pensamiento de don Juan Manuel (y causa tal ha sido con mucha frecuencia utilizada) y de una gran riqueza en elementos autobiográficos".

¡Pues claro! ¡Naturalmente! ¿Y por qué y cuándo tenemos que estar lejos de esa crítica *positivista*—ignoro cuál eficiente no lo es—, si vemos sus resultados científicos, esos sí que *positivos?* No creo que Blecua tenga que dar esa tímida explicación cuando nadie podrá probarle lo contrario. Y menos, se precisa en este país donde nuestros lingüistas, aferrados, casi sin excepción, al más anticuado y positivista método filológico—reducido al etimologismo fonético y morfológico—tal como lo concibió Meyer-Lübke hace setenta años, por lo menos.

Con este tipo de crítica, nada fácil, pues requiere muchos y amplios conocimientos, logra Blecua destacar la originalidad del *Libro infinido,* en verdad muy distinto de los aparentemente similares de la época; concebido de modo muy personal para su hijo, sin el consabido ejemplario universalizante de los otros. Junto a las teorías en boga de los demás, don Juan Manuel se apoya de continuo en su experiencia, preciosa siempre, pero más en quien tan avezado anduvo en el vivir. Tal vez es lo más interesante

—inapreciable de percibir sin tener la vida del autor y la época muy presentes—la realidad en que todo se apoya, que permite finas consideraciones sobre la creación literaria como invención o literaturización de la vida.

Incluso el estilo de la obra revela el ejercicio de la gran preocupación de claridad y sobriedad de don Juan Manuel, que se cumple en esta obra suya, donde se procura, por encima de todo, "no alongar el libro". ¡Gran doctrina, que no ha perdido su eficacia y debían recordar algunos novelistas actuales!

El *Tractado de la Asunción,* editado sólo paleográficamente por don Félix Huerta, se da ahora en una perfecta y asequible lección, siguiendo las mismas normas del *Libro infinido,* y Blecua estudia con juicio muy claro y exacto cuanto se ha dicho sobre él, completándolo y rectificándolo o confirmándolo con su investigación personal.

La edición de Blecua del *Libro infinido* y el *Tractado de la Asunción,* pertenece a la Colección Filológica, que dirige don Manuel Alvar, catedrático de la Universidad de Granada, y en la cual han aparecido otros interesantes estudios análogos.

UNA GRAN REVISTA PORTUGUESA

El ilustre literato lusitano José-Augusto França, sin duda uno de quienes más en contacto están, desde su país, con las letras universales, realiza desde el año pasado la singular empresa de publicar por sí mismo una lujosa revista, con el subtítulo de *Antología de Inéditos de Autores Portugueses Contemporáneos,* que explica claramente su contenido, verdaderamente atractivo.

Pero, además, en esta bella publicación y en los números de ella, José-Augusto França ha conseguido dejar la huella de su personalidad originalísima y su finísimo gusto artístico.

No sólo cada número tiene una presentación cuidada y logradísima, sino distinta y a cual más atrayente. Incluso el título de la revista varía en los dos números aparecidos: el primero se llama *Unicornio;* el segundo, *Bicornio.* Esperamos con ansiedad e inte-

rés los siguientes. La colaboración de los publicados no puede ser mejor. En ella figuran, sencillamente, los mejores escritores portugueses contemporáneos, entre los cuales ocupa França un lugar destacadísimo.

ANTOLOGIA CONSULTADA

Seguramente será ésta la primera vez en el mundo que se hace una antología poética sin otro criterio que la elección popular, con votantes de nombramiento directo.

Y no porque esto sea la máxima vanguardia de la actitud de los antologistas, sino por la misma razón de que a nadie se le ha ocurrido tampoco hasta ahora ponerse con el frac un pijama, en vez de camisa planchada, o andar en automóvil dando marcha atrás. Pero lo extravagante y lo ridículo parece que son ahora los padrinos de la poesía.

La precede un prólogo en que *El editor se justifica.* Ni se justifica, naturalmente, ni creo que a nadie le interese saber por qué métodos se ha perpetrado un libro cuya inutilidad es absoluta. Nadie dudará de que un editor, con pagar bien a los autores, como habrá hecho, sin duda—y ésa es la verdadera protección a los poetas—puede hacer lo que le venga en gana; hasta la presente *Antología,* en que salta a la vista, si no el acierto, un fin propagandístico de llamar la atención, para que le dé el fruto correspondiente, como es perfectamente lícito en el comercio de librería.

En cuanto a lo demás que dice el tal prólogo anónimo, no falto de una oculta satisfacción ególatra y de un cierto tono pedantesco, en que el editor habla de sus opiniones literarias y de la fabricación de su engendro antológico, mejor fuera no hablar; pero es preciso puntualizar lo que contiene inadmisible.

Al pavonearse de que su *Antología,* "si no enteramente original (!!), por lo menos es bastante insólita"—¡y tanto!—, lo cual, dicho sea de paso, no dice nada de su acierto o desacierto, habría que recordarle aquella vieja cuarteta de quien había versificado una

comedia, traducida por Camprodón, para ofrecerla a una mecenas aristocrática:

Si la comedia es francesa
y los versos míos son,
¿qué dedica Camprodón
a la señora Marquesa?

Exactamente, lo mismo, pero menos—ya que no ha habido traducción—, y lo publicado, salvo el prólogo a que aludo, es de sus autores.

Porque ni la menor nota bibliográfica, ni el más sucinto estudio de síntesis, ni nada. Y, por añadidura, los poetas mismos han elegido sus obras, si bien a ellos las elecciones indicadas.

El anónimo editor no ha hecho más que de electorero y de distribuidor del libro. Esto último, que es su verdadero cometido, sólo pudiera merecer alabanzas, si en ello nos fuera el máximo interés, como a él; pero se nos da un ardite.

En cuanto a las dichosas elecciones, con votantes nombrados directamente, como casi siempre, han salido torcidas e injustas.

Mal está el sufragio, llamado popular en vez de caciquil, en todas las cosas; pero en poesía es afrenta máxima a ésta que se le dé preferencia, aunque sea editorial, por número de votos y no por una buena y razonada selección crítica, que será, al fin, la verdadera elección de los actuales poetas, junto con el tiempo.

Cierto que se ha consultado a muchas personas más o menos relacionadas con el quehacer poético, ya que no, en su mayoría, con la ciencia literaria; pero dando el mismo valor al voto de un crítico de calidad estimable que a cualquier chisgarabís que hurga a las musas inútilmente.

Si al menos se indicaran los votados por cada uno, se sabría alguna opinión valiosa, y aun se hubiera puesto más cuidado tal vez en la elección.

Porque, aparte de ello, hagamos esta breve cuenta, puramente imaginativa, a vista de las cincuenta personas consultadas:

1.º Poetas con obra conocida.

2.º Personas relacionadas de algún modo con la poesía.

Pues bien, bastaría que diez poetas del primer grupo se pusieran de acuerdo con dieciséis amigos del segundo, que no pueden figurar en la *Antología,* para que salieran triunfantes los diez.

Ya puede imaginarse el lector el resultado de tales oposiciones poéticas a plazas limitadas, presididas por un editor y distribuidor de libros, con jueces designados por él, y las razones que tuve para no figurar entre estos cuando amablemente fuí invitado a votar. Mi decisión la apoya el ejemplar de la obra que acabo de recibir.

Así me he evitado el sonrojo de verme en una lista electorera, aunque hubiera sido justo incluirnos a los que no nos prestamos al juego—que no fuí yo solo—por dignidad poética y más alto concepto de los jóvenes poetas actuales—no "poesía joven", como reza el título, que esa lo es toda la buena—representados aquí en minimísima parte.

No. El anónimo editor y distribuidor no puede justificar la invasión de un campo que no es el suyo: el de la crítica literaria y la discriminación de autores y obras. Como el crítico y el autor no se lanzan a sustituirle en su industria. Y si no, resultados al canto, además del desdichado de la *Antología.*

Para decirnos que la poesía "es uno de los *fenómenos humanos* más interesantes y sugeridores"; que el poeta "profetiza sin pretenderlo" (¡?); que la poesía "podrá no ser lectura mayoritaria", y otras perogrulladas semejantes, no era necesaria tanta palabrería, y menos el hilarante gráfico de la fiebre antológica que ha padecido.

Pero hay algo más, digno de subrayarse.

Dejemos de lado graciosas contradicciones, en tan pocas páginas, como afirmar, con absurda comparación, que "la [poesía] castellana—¿por qué no catalana, con un Romeu, o valenciana, con un Casp, o gallega, con una Iglesia Alvariño, y otros no menos excelentes?—de nuestro siglo es infinitamente superior a la de siglos pasados", y luego explicar, refiriéndose a los buenos poetas actuales: "Creíamos saber—pues la opinión no es libre, sino obligada (¿!)—que eran menos [de diez], cinco quizá".

O errores de bulto, como que Carmen Conde no tenía editada "obra poética" antes de 1937, fecha posterior a la publicación de *Brocal* (poemas): Madrid, 1929; de *Júbilos,* poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos (Murcia, 1934), y otras obras. ¿Qué son estos libros entonces?

Lo bueno es el tono, entre dictatorial y magistral—¡oh, si Quevedo hubiera conocido esta nueva especie de editores y distribuidores!—con que se afirman las más peregrinas ideas, expuestas, como desde una tribuna, por un pensador genial de universal renombre:

"La más serena convicción de ser justos—habla en "nos", como los prelados—, "y hasta misericordiosos", con los pobres poetas, a quienes casi perdona la vida, le ha guiado. Y aun "les concede, por experiencia (?) y convicción, un lugar aparte en la escala social". ¡Menos mal que no los echa del mundo!

Y está tan convencido de la importancia de *su* obra, que exclama:

"Perdonen tantos y tantos como *tenían derecho a ser molestados* (!!!) con nuestra pregunta, y que no lo fueron; tengan la seguridad de que no han sido *desdeñados* ni—*probablemente*—olvidados; pero también habríamos de limitar el número de los consultados—limitación es todo lo que ha hecho—, y confesamos nuestra sorpresa al advertir hasta dónde podía llegar la cifra".

¿Pero quién le ha dicho a este señor que los escritores—que tienen derecho a no ser molestados gratis, precisamente, como cualquier hijo de vecino—desean inmortalizarse como cuerpo consultivo suyo? Me figuro el desaliento que cundirá entre ellos al no verse en la lista electoral de la poesía...

Todo esto no puede ser más ridículo. ¿A qué seguir con un prólogo tan desdichado y digno de tan desdichada *Antología?*

El mismo editor "efectivamente arbitrario, aunque menos de lo que parece" nos dice por excepción esta aguda y sincera sentencia:

"La susceptibilidad de los poetas está en legítima razón directa de su sensibilidad".

Pues bien, si lo que ha tratado es de herir a los poetas jóvenes, salvo los diez cautivos en su libro, lo debe haber conseguido. Puede estar satisfecho en su deseo fundamental—único, con el reclamo publicitario, que pueden explicar lo realizado—pues ni profesión ni nombre literario le obligaban al sedicente antologista a salir de su "querido anonimato", al que debe volver discretamente.

Porque, sintiéndolo mucho—todo hay que decirlo en este caso insólito—, no puedo ver buena intención en las palabras que siguen, las cuales no pueden ir destinadas más que a sembrar la duda, a amargar su falso éxito (!?) incluso a los diez cautivos en la mazmorra de esta *Antología,* en que tal vez ha echado la llave un oscuro y extraño resentimiento: el del que anda entre libros y no es capaz de hacerlos, teniendo ansias de escritor acaso:

"El más favorecido, a quien se consultó, se ha negado modesta y ejemplarmente (?!) a que le sacáramos—*nos,* el distribuidor—de fila. Pero confundirle—a él y a los demás—en la estimación general que se haga de esta Antología (!), con quien ocupa el décimo lugar nos parece injusto: del puesto quinto al noveno—¡qué sueño de escalafón revela esto!—el porcentaje de menciones es casi el mismo; pero del noveno al décimo hay un peldaño demasiado significativo para que se ignore".

Así, sin nombres, sin valiente y noblemente responder de todo; sin "dar la cara", como "se diría ahora", según él, sino con turbias y equívocas numeraciones.

Por fortuna, la poesía se le vuela ágil de sus torpes manos de negociante. No. Tranquilícense los poetas ante este repartidor de inmortalidades. Ni siquiera podemos incluirle en los que agresivamente cita en este párrafo:

"La selva de nuestra producción poética es cada día más densa, y los guías tan numerosos y a veces tan osados—¡buen autoretrato!—, que más sirven para extraviar que para conducir!"

No. Ni su pizmiental *Antología* cumple, como cree su vanidad, "su finalidad de orientar, de llevar hacia lo mejor a quienes luego han de interesarse por conocer lo bueno" (!!), ni él tiene esa ridícula autoridad que se abroga, ni siquiera con su anarquía ha logrado acertar en nada.

Perdone el lector que me haya detenido en comentar el prólogo del libro; pero es significativo de los extremos a que hemos llegado con la audacia de los subalternos del mundo literario.

Ni esta *Antología* pasará de un negocio editorial lícito, pero nada elegante, ni representa en forma alguna la obra de los jóvenes poetas, que son, por fortuna, muchos más que esos cinco o diez, en que quizás alguno sobra.

Bien que se incluyan entre ellos a Hierro, a Crémer y algún otro, y aun a los diez, si se quiere; pero faltan, entre varios, por ausencia de la opinión de la masa—en su mayoría iliterata—, aunque afirmados en su obra y sus méritos, que la crítica discierne por encima de esas votaciones: José Albí, Manuel Arce, Arroita Jáuregui, Germán Bleiberg, Ana Inés Bonnin, Alfonso Canales, Juan E. Cirlot, Ventura Doreste, Angela Figuera, Alejandro Gago, José Juan Garcés, Julio Garcés, González-Alegre Bálgoma, Ildefonso Manuel Gil, Leopoldo de Luis, Manuel Molina, Ricardo Molina, Pío Gómez Nisa, Pérez Valiente, Manuel Pinillos, Alfonso Pintó, Vicente Ramos, Carlos Salomón, Enrique Sordo, Pura Vázquez, Concha Zardoya, etc., etc., algunos muy superiores a otros de los cautivados para su desgracia.

En cuanto a las declaraciones que sobre su poesía—y singularmente sobre la de los demás, aunque a veces no los nombren—hacen los poetas que reman, cinco a cinco, bajo el anónimo cómitre de esta galera, merecen algún comentario.

Bousoño, tan buen poeta, se encocora ante la mayor parte de la obra de Fray Luis de León; no puede soportar a Herrera, y Garcilaso le produce escaso placer—supongo que menos que Aleixandre, proyectado discretamente sobre él—, explicando tan difíciles y caprichosas opiniones porque tales escritores no son de su

cuerda, si bien parece mejor que Bousoño no es de la cuerda de ellos.

No muy original es Celaya en sus juicios. Tras leerle se me ocurre parodiar a Lope:

> pues aunque no lo pague el vulgo es justo,
> hablarle en prosa para darle gusto.

Muy bien las notas, como flechazos, personalísimas y sagaces, de Victoriano Crémer.

El *Algo sobre poesía, poética y poetas,* de Hierro, es quizás lo mejor del libro y muy exacto, equilibrado y certero; sobre todo, su *Clasificación de los poetas de hoy.*

Muy honradote, sin meterse en líos, Morales, en cuanto dice, y es sabido. Mejor su poesía.

Eugenio de Nora, circunspecto, no descubre nada nuevo ni personal, ni aun la mesa revuelta de poetas preferidos, desde los de la Biblia a Mayakowsky, que nunca le hubiera creído tan popular en la región leonesa.

Muy ajustado a su poesía Blas de Otero, que apunta varias ideas originales.

Y, en fin, Valverde, aunque habla nada menos que de *Poética y Metafísica,* como Benedetto Croce, la verdad es que ésta ni aparece en su obra ni en el comentario. Creo, como él, que es "más importante hacer constar que soy católico"—son sus palabras—, cosa que no creo que nadie haya dudado nunca, y no sé por qué causa no quiere ser, en cambio, "poeta católico", aunque lo confirma su ferviente *Hombre de Dios.*

Bien la mayoría de las composiciones, elegidas por sus propios autores, y muy bien de presentación el volumen, obra de los Hermanos Bedia, de Santander, cuyo trabajo sólo puede hallar rival en alguna imprenta catalana.

Quedamos, pues, lector, en que la *Antología consultada* no sólo no refleja la poesía de los jóvenes autores españoles más que en mínima parte, sino que desorientará en absoluto a quien, a través de ella, intente conocerla.

Servirá solamente como errónea muestra de lo que sería una valoración de los autores y las obras por votación electoral: ni al famoso gato de Ossorio y Gallardo se le hubiera ocurrido.

NUEVAS REVISTAS POETICAS

Continúa la sucesión de nuevas revistas poéticas. Tal vez demasiadas, por lo que tienen de desperdigar la obra poética actual. Con ellas pasa como con los actores y las compañías: en cuanto un poeta descuella algo, ya se tiene a menos si no dirige una revista poética. Así, hay muchas, como las compañías teatrales, pero pocas buenas.

No obstante, quiero destacar unas cuantas de las aparecidas últimamente.

* * *

Alfoz—con este título arrabalero—se publica en Córdoba, —donde ya no sale *Cántico,* desgraciadamente—por un grupo de jóvenes poetas: Roldán, Casaño, Gómez Alfonso, Fernández de Henestrosa y Osuna. Está presentada con gracia tipográfica y conteniendo poemas de todos ellos, que hacen concebir verdaderas esperanzas de que lleguen a donde se proponen, pues tienen auténtica sensibilidad poética—en algunos ya casi cuajada—y por delante el tesoro de su juventud.

* * *

El S. E. U. de Barcelona ha lanzado el primer número de *Azemar,* Cuadernos Universitarios de Poesía, con colaboración de poetas ya conocidos y nuevos, y textos de poetas clásicos—Lope de Vega—o extranjeros—Cocteau, Lenghellow—, con sus correspondientes traducciones, e hispanoamericanos: Cabral.

Azemar, a quien debemos desear próspera vida, llena de vacío de una revista poética que no hay ahora en Barcelona.

* * *

En Las Palmas de Gran Canaria, Pino Ojeda ha comenzado la

publicación de unos cuadernillos, bajo el título de *Alisio,* muy bien presentados, en que edita un poema de un autor, con su retrato en lámina suelta, por Juan Ismael, magnífico dibujante. Hasta ahora han salido tres números: Gerardo Diego, Salinas y Ventura Doreste, y un poema de Perdomo Acedo a la muerte del segundo de los citados.

El acierto de este tipo de edición, con ejemplares numerados, debía de servir de modelo en la Península, ya que resultaría más eficaz para reunir un buen acervo de poesía, que la multiplicación de revistas análogas.

* * *

Pleamar (Estaciones de Poesía) sale en un pliego, bien presentada, llevada heroicamente de la mano de Angel Marrodán, uno de los buenos poetas jóvenes. Los colaboradores somos los de las demás revistas, como siempre, y aunque no indica lugar de edición, creo que sale en Baracaldo, el industrioso pueblo de Vizcaya.

LA VOZ DE UN DIPLOMATICO

El Cuerpo Diplomático español, aparte de una serie de méritos profesionales, ha conservado siempre una buena solera de escritores.

El Conde de Casa-Rojas, Embajador actualmente en París, es, además de un gran diplomático, un fino literato, a quien acompañan siempre la elegancia del idioma y el ingenio mental, lo mismo cuando escribe que cuando habla: y aun dentro de estas dos cualidades, lo mismo en sus cartas particulares que en su conversación, en el difícil arte epistolar y en el más difícil aun, de la "causerie", que se va perdiendo lamentablemente día a día.

Por eso ha tenido una feliz idea más, al reunir en un pulquérrimo opúsculo, destinado a los amigos, su *Despedida* de Río de Janeiro al cesar en su cargo de Embajador en el Brasil para ir a Francia.

En estas páginas aparecen reunidos sus discursos, charlas y ensayos—que de todo hay menos de frío empaque retórico—, contestando a los distintos homenajes que se le rindieron al terminar en aquel hermoso país su magnífica misión diplomática, que no voy a encarecer, ya que es del dominio público.

En este bello librito, como un ritmo interior que todo lo anima, se transparenta el éxito de su labor; pero, a la vez, en cada página descuellan las cualidades intelectuales de Casa-Rojas, que lo hicieron posible.

Pocos libros tenemos de este tipo, que ha sabido esquivar la insufrible memoria informativa y ha desdeñado con distinción la literatura fácil y vulgar. He aquí su acierto y también, no menor, el que bajo interesantes datos y noticias, contados con sencillez y sin yoísmo alguno, se perciben su sonrisa y su mirada, agudamente críticas, de burla benévola y de humorismo cordial, por los que se asoma al mundo su inconfundible personalidad.

MUSICA DE RODRIGO

Al incorporarse Joaquín Rodrigo a la cátedra de Música creada en nuestra Universidad, no ha hecho más que dar estado oficial a la gran labor docente que lleva realizando durante los años anteriores para completar la formación estética de los alumnos de Filosofía y Letras en el Arte tal vez más puro de todos, cuyo lenguaje universal e incorporeidad expresiva le libran de los azares y peligros en que se encuentran los demás.

Pero Rodrigo, además de su labor de profesor universitario —nadie capacitado como él para llevarla a cabo—, es compositor admirable.

Ahora acaba de publicar cinco *Sonatas de Castilla, con Toccata a modo de Pregón,* que demuestran la madurez creadora del insigne músico valenciano.

Es la música de Joaquín Rodrigo, sin perder su pureza primigenia, tan evocadoramente literaria, que pide un breve comentario

aquí, para que no pase inadvertida de nuestros lectores esta nueva evocación de Castilla, tan grata a la generación del 98.

Pero nada más distinto que esta Castilla de Joaquín Rodrigo y las Castillas de "Azorín", los Machados, Baroja, etc.

Algunos de los hombres llamados "del 98" partieron de un motivo real muy de lejos visto, para edificar sobre él unos bellos conceptos imaginativos que, por su propio encanto, no tardarían en llegar al insufrible tópico de sus seguidores.

Joaquín Rodrigo ha sabido escuchar directamente la voz de Castilla, e interpretarla con finas tintas descriptivas; pero a la vez ha comprendido, como ya antes en su *Romance del Comendador de Ocaña,* el ritmo ronco juglaresco, tan característico.

Son pocos los músicos que han descubierto esa vena honda en el sonido de Castilla. Apenas me atrevo a recordar a Antonio de Cabezón, que en varias de sus obras, por debajo de su culto tecnicismo, descubre esa voz de la Meseta, que Joaquín Rodrigo ha sabido captar maravillosamente en estas sus composiciones para piano.

UN LIBRO DE VIAJES

Siempre me ha parecido que la condición fundamental de un libro de viajes es la sinceridad, sin que llegue al pormenor del diario.

Por esa sinceridad, quizás, *Caminos y sendas,* de Manuel Martínez Alfonso, que relata su peregrinación de Valencia a Santiago de Compostela, ha conseguido la amenidad y el interés, lo más difícil y estimable en esta clase de obras.

Martínez Alfonso escribe en una prosa sencilla, pero correcta, que halla siempre la expresión exacta y evocadora de lo que nos cuenta.

Nada notable ni extraordinario le ha sucedido en su caminata de 1.234 kilómetros durante el mes de agosto de 1950. Asimismo ha tenido el buen gusto de no inventárselo. Lo más, ha soñado un poco, mostrando, honradamente, cuándo es su imaginación la que

viaja. Ello no obstante, a lo largo del relato, nos va llevando con él y dándonos el relieve del paisaje, de las personas, de las cosas, que él ve con su personal interpretación, a veces originalísima.

Precede al libro un prólogo de ese gran viajero—por España y por sus letras—que es Walter Starkie, cuyo simpático refrendo de vagabundear ya es una garantía de la bondad del libro.

CARAGIALE, CUENTISTA

Son tan escasas las producciones de la literatura rumana que han sido traducidas al castellano, que cuando aparece una en nuestra lengua sólo debe sugerir aliento y felicitación.

Pero si, además, como ahora sucede, la obra es del más alto interés, y su traducción excelente, nuestra tónica de entusiasmo debe aumentar hasta el máximo, después de recrearnos con la lectura de estos *Cuentos rumanos,* de Ion Luca Caragiale, escogidos y traducidos por Aurel Rauta, que los hace preceder de un breve, pero adecuadísimo prólogo.

Debemos ya al profesor Aurel Rauta no sólo una magnífica *Gramática Rumana,* especialmente dedicada a españoles, sino también una serie de estudios y una intensa labor docente, dedicados en su totalidad a la difusión, tan necesaria entre nosotros—fraternalmente unidos a Rumania por idioma y raza, bajo el signo de Trajano—de la lengua, la literatura y la cultura rumanas.

Su selección de los cuentos de Caragiale ha sido regida por un fino criterio, cuyo resultado es una visión muy completa y exacta de la obra narrativa del gran escritor de Rumania. Su traducción, sencillamente inmejorable; en un castellano castizo y vivo, en que el fino sentido humorístico o el angustioso dramatismo del escritor hallan en el lenguaje sus matices y calidades exactos.

Es Caragiale en estos cuentos un escritor de panorama amplio y vario, que retrata la vida cotidiana de su tiempo, hiriendo su cursilería y su falta de aliento con una sátira punzante e imborrable: el ridículo.

Salvo el último cuento, *Un cirio de Pascua,* el más extenso,

cuyo interés dramático nos acerca a Poe en algunos momentos, los restantes son humorísticos y más bien satíricos. El humorismo de Caragiale queda muy a menudo como un fondo de paisaje en que las figuras satíricas se acercan al primer plano que percibe el lector.

Visita, La reválida, Instancia, Dos billetes de Lotería, Un día solemne o *Veinticinco minutos,* presentan esta tendencia de humor, que acerca a Caragiale a Mark Twain o a Fernández Flórez, sin que puedan confundirse, naturalmente, ninguno de los tres entre sí.

El vivir de la clase media o de la vida rural, en sus más intrascendentes aspectos aparentemente, dan al autor motivo para presentar cuadros vivísimos, en que el lector refleja, en ese cuento estilizado, íntegro, el humor del escritor, que llega a él a través de los temas y de los personajes, sin que éstos hayan de buscar el efecto expresamente.

En cambio, *Pequeños ahorros, Renfe, El regalo, Un hombre de suerte,* mantienen una sátira dura y burlesca, a la vez, contra el adulterio y los maridos pacientes que viven de él, sin dramatismo de tono, pero con un corrosivo ridículo que cubre todo.

La política, en su aspecto más frecuente y despreciable, da motivo a cuentos como *Atmósfera cargada, Cómo se puede uno convertir en revolucionario* y *Hombre político,* donde predomina el ataque satírico.

Cómico hasta lo estremeciente, quizás, por sus tintas excesivamente nauseabundas, aunque conservando siempre su gracia ágil, sin incurrir en lo grosero, es *Magnífica cecina.*

La sociedad y sus leyes hallan crueles y certeras caricaturas en *Justicia,* y sobre todo en *Urgente,* realmente extraordinario en todos sus aspectos, incluso el técnico, ya que basta la transcripción cronológica de una serie de documentos oficiales, sin interés aparente, para que surja con potencia satírica sin igual el fracaso de la burocracia oficial del Estado.

A la Posada de la Manjoala se aparta un poco de la línea de

la mayoría de los cuentos, y constituye un relato demoníaco de creciente interés.

En todo caso, y a través de las páginas que Aurel Rauta nos ha presentado, el profundo observador humano que es Ion Luca Caragiale se muestra de continuo con una originalidad imprevista y ese manejo magistral del humor para, como si fuera un anestésico, hundir sin dolor el escalpelo de la sátira y arrancar los defectos de una época ya un poco alejada de la nuestra, pero, en estos aspectos, unida a ella hasta confundirse ambas.

EL POETA MEJICANO VICENTE MAGDALENO

No conozco de Vicente Magdaleno, el poeta de Méjico, más que el último libro que acaba de publicar: *Sueños como obsidiana*. No obstante, el autor tiene editada ya una considerable obra poética, pero agotada en sus impresiones, dadas a luz desde 1934: *La soledad de piedra, Atardecer sin lirios*... No creo que sus obras hayan llegado antes a España; al menos, a manos eficaces para darlas a conocer. El cerco de la ignorancia en que estamos, aun los más interesados por los libros que se publican en Hispanoamérica, gracias al desorden de importación y exportación de casi todos los libreros de unos y otros países y de este nuestro, que no me cansaré de lamentar.

No obstante, Vicente Magdaleno bien merece ser leído en su totalidad, sirviéndonos de guía este libro, por todos los críticos y poetas españoles.

En *Sueños como obsidiana*—el mineral verde oscuro o casi negro—hay un poderoso mundo poético, percibido surrealistamente, con procesos oníricos a veces, pero siempre arraigado en el mundo real al exponerse literariamente. Incluso junto al verso libre, de gran ritmo interior, tan propicio y rico para esta clase de poesía, existen las formas clásicas del soneto y del verso silábico y acentual, hasta con el empleo de la más rigurosa—tal vez un poco forzada a veces—, de la rima musical.

Marca, pues, Magdaleno, ese período interesante de la evolución sureralista en que se quiere fundir todo su espíritu de abstracciones con una concreción expresiva.

No siempre se cuajan en *Sueños como obsidiana* estos intentos; hay a menudo momentos en que se nos desploma todo un espléndido edificio construído mentalmente, por el choque con la expresión poética; pero aun en esas ruinas late un espíritu poético, que da a Vicente Magdaleno una interesantísima categoría en la poesía contemporánea de su país.

NOTICIERO LITERARIO

● En Birminghan ha fallecido el ilustre hispanista inglés Sir Henry Thomas. Apasionado de las cosas españolas, estuvo por última vez entre nosotros en 1947, recorriendo la ruta de Don Quijote. Fué Subdirector del British Museum desde 1924 a 1943, fecha en la que pasó a dirigir la biblioteca del mismo Centro hasta hace dos años, en que el estado delicado de su salud le hizo abandonar esas tareas. Entre sus trabajos más importantes figuran la ordenación de los libros españoles existentes en la biblioteca del British Museum, un extracto del catálogo de obras españolas impresas en los siglos XVI y XVII, la publicación de numerosas reproducciones facsímiles—de pliegos de romances especialmente—... Es fundamental su estudio sobre los libros de caballería *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. La muerte de este gran caballero y buen amigo de España deja entre nosotros un emocionado recuerdo.

● En el pasado mes de julio ha muerto D. José García-Plaza, Decano de los periodistas españoles.

● La comedia de Calderón *El mágico prodigioso,* en versión del escritor irlandés Denis Mc Carthy, se ha representado en el Little Theatre de Sheffield (Inglaterra), por vez primera en el país. Con este motivo se celebró una exposición dedicada también al gran dramaturgo español en la que figuraban, entre otros objetos, un manuscrito de la obra calderoniana facilitado por el Profesor de Cambridge J. B. Trend.

● Por iniciativa del Ayuntamiento de Folgarolas, población en que nació Jacinto Verdaguer (1845-1907), se celebró un homenaje en recuerdo del gran poeta catalán.

● Se ha concedido la gran cruz de Alfonso X el Sabio al Reverendo Padre Silverio de Santa Teresa, Superior general de los Carmelitas Descalzos. Esta condecoración, de toda justicia, viene a premiar los relevantes méritos

del Padre Silverio, especialmente conocido por sus publicaciones sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, los dos grandes Santos de su Orden.

● Durante el mes de agosto se ha efectuado en Santander el habitual curso para extranjeros. Asistieron 334 alumnos de diversas nacionalidades. Treinta y cinco Profesores, procedentes de varias Universidades españolas, explicaron las distintas materias de los cursos.

● Don Joaquín de Entrambasaguas dió lectura a una selección de su obra poética, acompañada de glosas y explicaciones, en la Sala "Sur" de Santander. Los versos—jugosos y humanos, de honda fuerza poética—y los comentarios, con humor y emoción del más noble acento literario, fueron acogidos con largos y fervorosos aplausos del público asistente.

● Con gran solemnidad se inauguró en el Colegio de la Fundación Gama Filho, de Río de Janeiro, una cátedra denominada Isabel la Católica, que se dedicará a los estudios de Literatura e Historia españolas.

● El Embajador de España en el Brasil, Marqués del Prat de Nantouillet, ha ingresado en la Academia Brasileña de Letras.

● Se ha constituído en San Salvador el Instituto Salvadoreño de Cultura Hispánica. Al acto de inauguración asistieron representaciones de las entidades culturales más destacadas del país.

● El 12 de agosto pasado una Comisión de la Sociedad de Autores, en nombre de todos los comediógrafos españoles, acudió a felicitar a D. Jacinto Benavente por sus ochenta y seis cumpleaños, a cuya edad nuestro Premio Nobel continúa siendo un ejemplo de talento y de fecundidad en su creación escénica.

● Recientemente se ha celebrado en La Mancha la inauguración de un Museo instalado en un viejo molino de viento. Este Museo se denominará "Gregorio Prieto", por figurar en él varios cuadros de dicho pintor sobre motivos manchegos. También se instalará una biblioteca, dedicada igualmente a temas de aquella región.

● En reciente Consejo de Ministros se ha acordado un plan de terminación de las obras del Teatro Real de Madrid. Ojalá ello se convierta en realidad y el Teatro—cerrado desde 1925—esté pronto habilitado para las representaciones.

● La señorita Romo Arregui ha salido para los Estados Unidos, con el fin de pronunciar varias conferencias en distintas Universidades de aquel país.